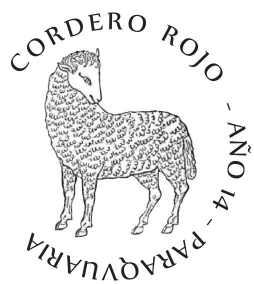
LAS ESTRATEGIAS DE LO REFRACTARIO.

POÉTICA Y PRÁCTICA VANGUARDISTA EN LA OBRA DE CLEMENTE PADÍN.

Martín Palacio Gamboa

CLEMENTE

TSE


CORDERO ROJO - AÑO 14 - PARAQVARIA

LAS ESTRATEGIAS DE LO REFRACTARIO

Poética y práctica vanguardista en la obra de Clemente Padín

Esta edición
realizada en el mes de agosto de 2014
en la ciudad de Maldonado, Uruguay,
consta de 500 ejemplares

Diseño y composición a cargo de la editorial

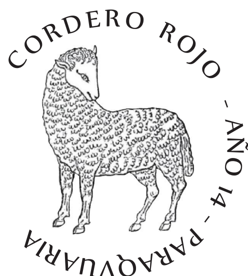
I.S.B.N. 978-9974-8454-7-3



Las estrategias de lo refractario

Poética y práctica vanguardista en la obra de Clemente Padín

Martín Palacio Gamboa



Textualidades y mediaciones. Introducción

Abarcar la obra de Clemente Padín puede llegar a ser un verdadero ejercicio hermenéutico de la ruptura en cuanto máquina discursiva. Una máquina que invita a un sumergirse en el trabajo de los signos, las operaciones distintivas de la escritura, los espacios de la textualidad, y el proyecto en construcción de una lectura hecha en el umbral de otra. Anticanonicidad y relativismo: Barthes (1) y Lyotard (2) habían ya propuesto leer los textos como un proceso de la significación –no como su validación–, hacia adelante y hacia afuera, más allá del sentido común y del mercado. Naturalmente, seguir lo nuevo en su traza, en sus espacios tentativos, excede la tradición de la novedad, de la sobrevaloración del cambio, propias de las vanguardias tributarias de la originalidad; pero se aprovecha del radicalismo aperturista la operatividad permutativa y combinatoria de la lectura discontinua.

En este caso, no es difícil encontrar aquí un subsuelo de premisas políticas que han dirigido y dirigen la obra de unos de los artistas más inclasificables que Latinoamérica supo brindar desde los años sesenta. A través de esta recopilación de breves ensayos que configura una forma de análisis cronológico, se vislumbra en Padín aquello de que la vanguardia es el trabajo experimental a nivel de lenguaje, que amplía artística y culturalmente el repertorio de la sociedad, o sea el conjunto de informaciones que la sociedad dispone sobre la realidad en cierto momento histórico que ayudan a comprenderla y transformarla. En su sector específico, el poema experimental se descarta de la figuración del verso, de la metáfora y de otros usos tradicionales de la palabra, pasando a informar a través de nuevos procesos. Para producir información, se vale de nuevas técnicas y nuevas formas de materiales. Eso significa que la estética pasa a ser sus-

tituida por la semiótica: no se trata de describir y calificar lo bello. Se trata de leer información. Se modifica la propia tradición del arte: su objeto, su dominio, su problemática.

Sin embargo, y siguiendo a Paula Einöder (3), habrá que generar un conjunto de breves cartografías que den pie a una revisión diacrónica de la producción de Clemente Padín, desde la factura de fuerte sustrato verbal como lo es el caso de Los Horizontes Abiertos hasta la introductoria al trabajo performático de La poesía es la poesía, sin dejar de lado las incursiones sólidamente elaboradas en lo visual como son los casos de Signografías y Homenaje al cuadrado. Walter Mignolo (4) postula que la poesía vanguardista fue diluyendo paulatinamente la figura del poeta como banal resultante del nudo entre un *rol social* y un *rol textual*. Con la vanguardia la presencia del poeta se disuelve en la presencia de una voz enunciadora; más aún, en el acto volitivo que precede a su discurso, en aquello que convendremos en denominar *enunciación*. La lírica resultante problematiza la función del sujeto, lo proyecta ineluctablemente en la ambigüedad. Como sostiene John E. Jackson (5), a partir de la obra de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé el *yo* es a la vez signo y referencia. La deixis, añadiremos, amplía/reduce la función cohesionante del discurso que por naturaleza propia le corresponde: se hace *enigma*, se instaura en novísima *esfinge*, fragmentaria, intangible. Estructuralmente, la obra de Clemente Padín parte de esos mismos presupuestos. Los asume, pero también impone una restalladura que tiene que ver, a su modo, con la vieja obsesión distanciadora de la *mise en abîme*. Quizás por ello su poesía resulte de entrada tan sumamente *teatral*, tan reforzadora de esa relación dialógica consciente entre un espacio escénico visto (como es el caso de los textos visuales y, más aún, los perfomáticos) y un espacio *desde el cual se ve*. O, expresado en otros términos, de la sublimación del vínculo entre la historia/mundo que se ofrece como ficción y su/s espectador/es. Razón por la

que algunos poemas se acercan tanto a la didascalia. En cualquier caso, importa subrayar que lo que de encuadramiento metadiscursivo pueda haber en buena parte de estos textos no es producto de una simple duplicación o multiplicación referencial, sino más bien de una operación especulativa *frontal* por la cual se desvirtúa la polaridad entre sujeto y objeto. Aquel está (o es) en este como este es (o está) en aquél. De ahí la imprescindibilidad del azogue deíctico, tan presente a lo largo de esta producción polifónica, en el que si bien la reflexión sobre el lenguaje ocupa un lugar protagónico, la misma no intenta desplazar al sujeto, sino que, por el contrario, éste se configura como uno de los ejes que articula las constelaciones de sentido de su poética. Para lograrlo, Padín pone en evidencia el hecho de que el texto experimental, la poesía experimental, tiene que perder su carácter estático, objetual, y pase, con la más declarada intencionalidad, a formularse como un proceso dinámico y no cerrado, que necesita la inclusión de la reflexión teórica y una cierta actitud combativa frente a lo establecido como el conjunto de interpretantes que finalmente dota de significado a lo que se quiere ofrecer como poema.

El producto ya no es en sí mismo más que un pre-texto, un sistema generador de estímulos sensoriales y de líneas semánticas de fuga que acaban en el extratexto de la teoría. Estamos frente a una perfecta conexión con las tendencias del llamado arte conceptual, cuya actividad se basa en el desplazamiento del centro significante de la obra artística hacia el terreno de la mera "posibilidad". El conceptualismo, en general, tiende a reducir la importancia del "tema" e, incluso, a hacerlo desaparecer, convirtiendo al objeto presentado como artístico en una provocación para la actuación del destinatario, quien debe convertirse así en partícipe de un diálogo, cuyo fin se encontraría en la superación del dominio mercantil del arte y en el usufructo de sus canales de difusión habituales para la comunicación de una crea-

tividad presuntamente democrática y libre. No en vano, esta tendencia (las deudas con la labor poética de Joan Brossa, Pierre Garnier y Philadelpho Menezes siguen siendo patentes) recuerda aquello de que la experiencia estética no debe ser sólo capaz de renovar las interpretaciones de las necesidades a la luz de lo que percibimos en el (y como) mundo, sino que también debe ser capaz de intervenir en la articulación cognitiva de las experiencias normativas, transformando la manera en que los discursos estético, ético y "factual" se refieren unos a los otros. No es extraño, por ello, que la postura de Padín opte por ver en la producción poética una posible función de *mediación*, lo que nos remitiría directamente a varios planteos de Jürgen Habermas (6). Ambos autores sostendrían que las experiencias estéticas, las interpretaciones cognitivas y las expectativas normativas no son independientes entre sí, sino que están ligados de múltiples formas a la vez que reconectan la cultura moderna con la praxis cotidiana. Cultura y praxis por las que se repiensa las nuevas configuraciones de lo real gracias a cómo la escritura asume su carácter no instrumental, intransitivo, movida menos por la lógica del control que por la dialógica infundada del deseo. En la obra de Padín, la tensión significante permite exceder las direcciones previsibles hacia un sentido que es entonces extravío, novedad y transformación.

Citas bibliográficas y referencias

1- *Variaciones sobre literatura*, de Roland Barthes. Paidós, 2002, Madrid.

2- *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, de Jean-François Lyotard. Planeta-Agostini, 1993, Buenos Aires.

3- *Estudio de la obra poética de Clemente Padín*, de Paula Einöder. 2001. Publicado en el sitio electrónico: http://boek861.com/padin2/obra_poetica_cp.htm

4- *La figura del poeta en la lírica de vanguardia*, de Walter Mignolo. 1982, Revista Iberoamericana, Nº 118-119. Pittsburg. 131-148.

5- *La Question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*. T. S. Eliot. Paul Celan. Yves Bonnefoy, de John E. Jackson. 1978, Neuchâtel, Baconnière.

6- *El discurso filosófico de la modernidad*, de Jürgen Habermas. Taurus, Madrid, 1989.

Los Horizontes Abiertos

Respecto a este poemario (publicado primeramente en 1969 a través de la editorial L.H.P., Montevideo), Einöder (1) señala que "lo interesante de estos textos prehistóricos es que Padín, aunque produciendo textos en general tradicionales, aquí elabora sus ideas fermentales, y algunos de ellos contienen la semilla de lo que más tarde llevaría a cabo. Es decir, esa ruptura total con todo lo que el pasado había fosilizado en el presente. Además, muestran el afán renovador que siempre recorrió su obra y esa necesidad de experimentar al máximo, teniendo en cuenta los aciertos y los logros de las vanguardias históricas al igual que el impulso de transformar el mundo y las artes; esto último parecería acompañar una tendencia generalizada de la década del sesenta y setenta, tanto en Latinoamérica como en todo el mundo". Indudablemente: la discusión acerca de la apreciación del arte moderno en Latinoamérica estuvo vinculada principalmente a la tensión que se fundaba sobre dos valores supremos de la intelectualidad de la época: la aspiración revolucionaria y la aspiración experimental, consolidándose una corriente que argumentaba a favor de que la calificación de 'vanguardia' debería reservarse, no para toda innovación formal, sino para la obra de aquellos creadores que más profundizaran en la realidad y para ello, más avanzaran en la formulación de nuevos lenguajes y nuevas codificaciones. Algunos años antes, en 1965, en el único número de la revista argentina Literatura y Sociedad, Ricardo Piglia (2) daba cuenta de un posicionamiento similar respecto del arte dentro de la cultura de izquierda. Los intelectuales debían dejar de afirmar la necesidad de no alienar "a la literatura en la inmediatez de lo político" para proponer un arte que naciese de la "toma de conciencia de la realidad actual" y que fuese una

expresión de "aquellos contenidos políticos que luchan por destruir los caducos esquemas culturales y estéticos de la sociedad burguesa".

En esta línea, Roberto Fernández Retamar (3) retoma al pensador peruano José Carlos Mariátegui para plantear, en un artículo publicado en Casa de las Américas en 1974, que la vanguardia como gesto artístico debe comprenderse en términos de un "arte nuevo", impregnado de un "sentido revolucionario" que se constituye en el antagonismo con la cultura burguesa. Además agrega que, en la medida que las vanguardias en Latinoamérica propiciaban "el reencuentro con las auténticas realidades de nuestro mundo (...) es decir, en la medida, que no eran ejemplos jactanciosos del espíritu decadente y repudiaban el absoluto burgués, anunciaban o incluso asumían actitudes revolucionarias". La innovación estética es comprendida y defendida como la constante búsqueda por superar los límites del discurso literario mismo, en tanto "decir" fuertemente comprometido con la denuncia y los procesos sociales y políticos emancipatorios. E inmerso en esta atmósfera de época, Padín propondrá una concepción del trazo en cuanto dimensión de alteridad, en cuanto consecución del gran relato de la revolución y que nos vuelve partícipes de un ritual de 'transubstanciación' de la historia hacia 'lo constantemente y siempre más nuevo', como en la ciclicidad de un un mito que se enuncia y que se escribe. Se re-cita. Y la cita que retorna, que en cada recitado se renueva, es siempre la misma y siempre otra. Diferente y diferida como la propia modernidad, crea un espacio autógeno desde la grafía y da tiempo al tiempo para recorrerlo como un paisaje transitable por los que responden a su llamado.

En ese sentido, Los Horizontes Abiertos no posee forma ni sentido y, sin embargo, fluye en una dinámica de vacíos desplegables en su misma cinética. Por eso lo del espacio *autógeno*: el yo lírico hace surgir una multiplicidad de registros que se pro-

yectan en la praxis poética de manera similar a como se proyectan los rayos de luz en un caleidoscopio, es decir, se percibe como un flujo semiótico en el que los sentidos del texto son actualizados por quien escribe simultáneamente en diferentes niveles de simbolización de la lengua. Y esta simultaneidad, a su vez, es propia de la conjunción de dimensiones autógenas diversas, lo que le otorga el carácter cinético a este despliegue de devenires en la modulación de un registro carnavalizadamente entrecortado. Según el punto de vista expuesto, el *sí mismo* se va creando a partir de un movimiento fluctuante de estos sentidos simbólicos. Y esta actividad autogenética del sujeto en un espacio interno que deviene lenguaje se percibe como un *continuum* de proyecciones. En este caso, estéticas y políticas:

El prisionero triste persigue a hondazos
la gran cometa roja de sus sueños
la flauta dulce de los lentos adagios
las enormes ballenas
de justificar vacíos
el prisionero triste prepara sus tableros
de jugar a ser libre un instante en la prisión
prisión esta pared de tramoya que levanta
prisión esta muerte en la mesa servida
prisión este largo bostezo
de inactividad
que la angustia enciende
en su estufa de agitar consuelos
a las sombras coaligadas
el prisionero triste es libre cuando crea
el prisionero triste es libre cuando ama
el prisionero triste es libre cuando niega

("libres como el viento", I)

Al ser un poemario en el que los niveles semántico y sintáctico parten de esa aparente disgregación que surge del *cuando niega*, el caosmos verbal de Los Horizontes Abiertos se revela apoyada en una serie de mecanismos polifónicos que son agotados de un modo deliberadamente reiterativo y que dan al texto una acendrada sensación de velocidad y arborescencia como lo demuestra el uso de ciertas formulaciones anafóricas. Aparte de esta modalidad, se podría tomar en cuenta otra serie de recurrencias sintácticas y fonéticas: a modo de ejemplo, véanse las correspondencias que ligan cada verso y cada tirada con lo anterior y lo posterior, propiciando una práctica y un sistema que pone al descubierto la conexión que existe entre las actividades productivas (poiesis), receptivas (aisthesis) y comunicativas (catarsis):

Exasperar el aire
la mentira y sus roperos
y el frangollo tibio de todas las palabras
contra los umbrales desiertos
los violines
sus ocultas cadencias
debe hacerse con todas las heridas en su lugar
mientras se camina por el fuego
con la vida a ras de sombra

("sople rabiosamente conjurado", II)

Tal interconexión genera una ininterrumpida encrucijada de reconocimiento y descubrimiento, de repetición y diferencia, de la tradición (una dimensión retrospectiva) y la recepción (una dimensión en perspectiva). A tal respecto, no debería sorprender entonces que la palabra "cábala", en hebreo, acumule homónimamente los significados de tradición, transmisión y recepción, tres significados, o tres usos, con los que la hermenéutica y la

estética de la recepción, especialmente, especulan frente al texto. Según G. Scholem (4) el problema central de las Sagradas Escrituras se plantea como un problema de sentido: la permanencia literal en conflicto con la variabilidad infinita de la interpretación: "El místico transforma el texto sagrado y el momento decisivo de esta metamorfosis es el siguiente: la palabra de la revelación, clara, severa, que no puede considerarse ni equívoca ni incomprensible, se colma 'infinitamente' de sentido (...) abre el camino en una conciencia infinita, en la que siempre se revelan nuevas significaciones posibles." Trasladándolo a un plano más laico, esa conciencia infinita se vuelca, en Padín, sobre la naturaleza híbrida de la cultura en cuanto superestructura y de su constitutiva heterogeneidad referencial. Tal aspecto se expresa en una mayor libertad en el manejo plural de voces así como en una fuerte tendencia a la *heterología* (diversidad discursiva) y a la experimentación dialógica que alcanza, en Los Horizontes Abiertos, un grado extremo de sistematicidad, una suerte de apoteosis que conduce a una total neutralización de aquellas fuerzas centrípetas del lenguaje que garantizan un máximo de comprensión mutua. Cuando las tendencias desestabilizadoras y descentralizantes se radicalizan hasta el punto de disgregar el sujeto discursivo en una multiplicidad de efectos de sentido simultáneos y divergentes, el resultado es un "antidiscurso" (véanse las metátesis de "Alicia en llamas", la subversión prosódica en "La alegría de vivir" al utilizar el alfabeto fonético, etc.).

Bajtinianamente, la voz que invade un lenguaje y se aposenta en él, las voces que atraviesan el enunciado en fusión o confusión para enriquecerlo con nuevos timbres y tonos o poblarlo de un estruendo ininteligible, son congeniables de la voz en rebeldía de Los Horizontes Abiertos. Ambas libran una lucha sin tregua contra la intención de un hablante que busca someter-

las en el acto mismo de crearlas. El diálogo intertextual genera una metáfora neologística que presta cierto clímax crispado a los enunciados metalingüísticos, y acentos metalingüísticos a los enunciados líricos. El resultado –aleatorio pero acorde con la "propensión" polifónica de la escritura de Padín– remite a una representación animista, a la vez que personalizadora y desindividualizadora, de la producción de sentido como proceso expansivo, inconcluso, irrepetible. Es decir

retrocediendo por consabidos accesos
culifrunciendo las caras
ante los hiatos incordiosos de oídos
y las palabras fornicientes de vitalidad
y la sintaxis inimicísima de reglas
entre aplausos exánimes de ululias
exánimes de ololios
exhaustos de ililios
exórbitos de elelies
exúberos de ulalias

retrocediendo por prestigiosas sendas
panzurronEs
yuNtos
caManduleros
hidrópIcos
avariEntos
empeRifoliados
joDidos
culoschAtos
meNtirosos
aDaptados
aguachentOs

Y en ese descontrol mesóstico del *enmierdadero* se rastrea la voz de lo Real, en el sentido lacaniano de una Otredad traumática que apela a una provocativa dimensión de *irrepresentabilidad*, el acudir a un retroceder activo a partir del uso y abuso textual del gerundio y el participio. Padín convierte aquí el testimonio poético de una subjetividad emergentemente politizada en la experiencia-límite de un decir atraído hacia un conjunto de discursividades que alzan sus precisos vocabularios en contra de los totalitarismos del pensamiento ideológico (recordemos la vieja observación de Derrida: toda gramática es fascista), más allá de su fuerte vinculación con el izquierdismo militante de los años sesenta. Lo Real del testimonio lírico de Los Horizontes Abiertos se encuentra ligado a una especie de condición *intraspasable* de la distancia combatiente que logra oponerse a su lectura desde el margen de esa contingencia agonística. Padín sabe que, ante este panorama, sólo queda el ensayar otras posturas de *contrarrepresentación* o de *desrepresentación*, a cargo de textualidades totalmente discordantes: textualidades "ladinas" cuyas movidas tácticas, en la acepción figurada del término "ladino" a la que recurre Pablo Oyarzún (5), las señala como prácticas astutas, sagaces, taimadas, recalcitrantes al orden logocentrista de la escritura en cuanto saber, a la vez que expertas en burlar sus sistemas de valoración con imprevisibles artificios que confundan o desorganicen su control general del límite entre lo traducible y lo intraducible. Tales artificios son ofrecidos por un conjunto de prácticas derivadas del neobarroco, el concretismo y el espacialismo.

Del neobarroco (o, para ser más exacto, del neogongorismo) toma su autoconciencia poética, en calidad de superficie y paisaje que exhibe su "gramática", que inscribe su pertenencia a la literatura (a un género, a un tipo de discurso condenado por ilegible dentro de los parámetros receptivos de los aparatos institucionales. De hecho, vale recordar las circunstancias en que la

generación del 27 español emerge respecto al legado de Luis de Góngora); es tautológico por sus gramas sintagmáticos, cuyos indicadores hacen referencia al código formal que la genera. Artificio y metalenguaje, enunciación paródica y autoparódica, hipérbole de su propia estructuración, apoteosis de la forma e irrisión de ella, la propuesta de Padín –como, con cierta antelación, la de Lezama Lima, como más tarde la de Sarduy– selecciona entre los rasgos que marcaron el barroco histórico, especialmente los del gongorismo y el modernismo decadentista de Julio Herrera y Reissig, los que permiten deducir una perspectiva crítica de lo moderno, justamente. Visto así, el neogongorismo de Los Horizontes Abiertos muestra cómo la artificialización y la parodia "exponen" los códigos de la modernidad para vaciarlos y revelarlos como artefactos que aspiran a producir el sentido a la vez que contrapone la teatralidad de los signos. Si Lezama redescubrió los prodigios verbales del barroco para legitimar el lenguaje literario americano en una perspectiva que exacerba el de la alta modernidad (el de un Proust, un Pound, un Joyce o un Kafka) en muchos de sus aspectos, como la dificultad del sentido, Padín redescubre el poder fulminante de la desconstrucción barroca que puede lograr la corrosión por la misma superficialidad lúdicra de sus gestos mímicos, como es el caso de "los diez cuadros de la domesticación de la vaca", en el que la gauchesca nativista da paso a una especie de gauchesca lisérgicamente abigarrada. Padín exalta, en consecuencia y burlonamente, la reflexividad de las tácticas del boom y, por tanto, abandona la nostalgia de la identidad, o de la cultura como matriz narrativa que la contenga y dote de significado:

He aquí lo que arrojaron a la aguada
cejuda en su nivel
y alborotada por el clamoreo relampagoso de la partida:
1) la totalidad del iceberg que sobresale del agua y los horizontes

de los ojos amañados a los artilugios de la visión augural
2) los exorcismos del amor maculiento y sus plumas engurruñadas de masajear conciencias en el dulce garroneo de esperanzas
3) las prisiones del tiempo y el zafarranchoso movimiento del espíritu hacia algún lugar imposible
4) el bisturí de dislocar rosas de su rojo alborescente y los paraguas de ennoblecer el fuego perenne de los conquistadores
5) el puente y los navíos incendiados
6) el jardín y el aljibe seco para que el lobizón vomite sus cadáveres
7) las babas del diablo para que no estrangulen al guía
8) el ataúd cerrado para impedir que el viaje se suspenda o se anule

Pero la crisis del *boom* que buena parte de Los Horizontes Abiertos parece anticipar requiere sobre todo de ese artificio exacerbado de la cultura matriz, de la exageración que agota y deforma para desnudar sus propias carencias. Vale recordar al crítico John Barth, quien no vaciló en recurrir al Barroco para designar la historia literaria e intelectual que ya había agotado sus posibilidades de novedad. Aunque viéndolo de un modo más preciso, había más motivación literaria que casualidad en ese uso discriminado del término, pues, en verdad, Barth (6) no se valía del término como muletilla (como sinónimo, por ejemplo, de ornamental), ya que, como pregonero de los tiempos de revisión de lo moderno en la literatura, tomó de la obra de Borges esa conciencia de los síntomas del agotamiento de lo nuevo y la invención. Por eso, proponía que una "literature of exhaustion" era concebible a partir de una célebre frase borgeana en el pórtico, escrito en 1954, de Historia universal de la infamia: "Barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura". En esta especie de energía suicida y al mismo tiempo autorreflexiva, que

Barth ve como barroca y postmoderna aun en una grafía tan tersa y económica como la borgeana, podemos incluir la "superabundancia" y el "desperdicio" que Sarduy identifica en el paradigma estético del Barroco. En el escenario de la producción simbólica, el exceso, el *surplus* barroco exponen el agotamiento y una saturación que contrarían el lenguaje comunicativo, económico, austero (una de las características de la generación del 45 a la que Padín combatió con corrosivo humor, pero también con un rigor estético y teórico poco usual en nuestro medio con la ya mítica edición de ¨Los huevos del Plata¨) que se presta a la funcionalidad de conducir una información conforme a la regla del trueque capitalista y de la actividad del *homo faber,* el ser-para-el-trabajo. Un agotamiento que se resume mencionándose

a los primeros boquientos
exhalosos de aire
que ya gulusmiendo por los fresquedales
o empampirolando los barriscos
o engolondrinando los horizontes
se arrumacan a su única ley:
sobrevivir.

Sin embargo, y aun proponiendo un movimiento paradojal respecto a la arborescencia propia del neogongorismo, en Los Horizontes Abiertos Padín también toma elementos formales del concretismo, en el que "el poema pasa a ser un campo relacional de funciones. Su núcleo es puesto en evidencia, no por el encadenamiento sucesivo y lineal de versos, sino por un sistema de relaciones y equilibrios entre las diversas partes del poema. Funciones, relaciones gráfico-fonéticas (factores de proximidad y semejanza) y el uso sustantivo del espacio como elemento de composición mantienen una dialéctica simultánea de mirada y aliento que, aliada a la síntesis ideogramática del significado, crea una totalidad sensible, verbicovisual, a fin de yuxtaponer

palabras y experiencias en un estrecho flujo fenomenológico, antes imposible" (7). El principio constructivo original de esta clase de poesía no es ya la secuencia gramático-lineal de los vocablos, sino la coexistencia de los mismos en el acto de la percepción. La disposición de signos se establece de acuerdo a una ley estructural intrínseca, que resulta del aprovechamiento simultáneo de todas las posibilidades del elemento lingüístico –acústica, sintáctico-semántica, óptica–, lo que rompe con cualquier intento de secuencialidad lineal: palabras, fragmentos de palabras, letras, signos de puntuación, signos o símbolos no verbales, se articulan por yuxtaposición, en constelaciones o juegos caleidoscópicos, provocando una relación plurívoca con otros elementos ubicados en distintos puntos cardinales de la página. La operación es un montaje donde la construcción de un sistema de llaves lexicográficas induce al aprovechamiento de cualquier repliegue de la lengua o de los códigos no verbales, donde todo ha de volverse significante. Las figuras y los signos icónicos recuperan la realidad física del poema, lo que lleva a que el texto no se perciba solamente como realidad simbólico-imaginativa, sino también como fenómeno óptico-sensible, materia que anuncia un mundo perceptible en sí mismo. De esta manera, el poema concreto pone en evidencia el carácter de toda obra como existencia plena, desvinculada de un primordial carácter vehicular o transitivo. En este punto, volvemos a la crítica implícita en la estética del neogongorismo de Padín y que, a su vez, es la de todos los movimientos vanguardistas: el poema concreto constituye el testimonio en sí contra las ejemplificaciones adherentes, las exégesis clínicas o críticas, contra toda conciencia reductora que quisiese asimilar dicho poema a algún Archi-texto o Archi-lengua.

No en vano esa omnipresencia isotópica del fuego a lo largo del libro. Mutante y transmutador. Es el desplazamiento del vector de la fruición por la irrupción de vectores de pensamiento

y acción política. Aunque ese cruce es constatable ya en algunas producciones emblemáticas de los años 30-40, las restalladuras de cualquier sujeción lexical o morfosintáctica que se llevará a cabo durante los 60-70 (Leónidas Lamborghini y Edgardo Antonio Vigo en Argentina, Ibero Gutiérrez y Jorge Caraballo en Uruguay) interiorizan ese cruce discursivo y lo aplican de manera programática. Proponen una serie de prácticas que se conciben como formas específicas de "pasar a la acción", del mismo modo que ponen en juego una singular dialéctica de apertura y cierre. Además, ese conjunto de verdaderos artefactos ilegibles, escritos con una suerte de negligencia a priori, que en su descarada "insuficiencia" parecen promover un ideal de participación semiótica a la vez que tienden, por medio de tácticas de acoso, a expulsar al lector fuera del ámbito pasivo de la mera contemplación estética, podría ser descrito como el resultado de esa suerte de pasión anti-hermenéutica que habíamos mencionado anteriormente, y de la que el concretismo también hizo bandera. Entraña un radical empobrecimiento en el plano del estilo así como una rarefacción en el plano del sentido. Una "estética del silencio" a menudo fraguada, paradójicamente, por medio de una saturación de ruido sintáctico y, por así decir, de una cierta "gramática del grito".

qwertyuio
pasdfgohjk
lñzxcvbnm
crik cril
ik cris
zwoo oww
kargg   d
flamm Fla
      igggss
ignnnis
flignis s

ell FOgg
I mmmagi
llle goo
gol le (f)
Le E fu: :G
llEllEll
gog gog
fUUUUgig
ei efoguu
gOOOeoeog
Ignibusss
flAAAmma
FFF
uuuu)e
fogu fogo
fog Fog G
ueueueggo
Ueggg!
Ell FFggu
FU ueG?
GfueGG)
Fgg   ell
e
ego
ue
gofu
e
e
ueg
Eego
Gofu
Fue
uego

fuegp?
fuego
fUegO
fuego
fuego?
FUEGO!

("el descubrimiento del fuego")

La expansión del fuego –en su condición de mitema de fuertes reminiscencias prometeicas– o del incendio, a lo largo de los diferentes registros de Los Horizontes Abiertos, nos devuelve a ese total impulso de destruir una historia, que es la de la metafísica dualista. Metafísica del alma y el cuerpo, que sostiene subterráneamente la del autor y el texto, la de la existencia y el lenguaje: la del artista y la revolución.

Blanduzca y blancuzca la nieve y el hielo
frágil y frío
cubren el paso de los campeadores
por los polos

nieve venie hielo logo gofue fuenie
niehie velo hiego lofue gonie fuenie
nielo vego hiefue lonie gove fuehie
niego vefue hienie love gohie fuelo
niefue vehie hieve lohie golo fuego

Una antorcha lumínea los guía
hacia los infiernos de la tierra:
el fuego en el centro?
el suego en el cetro?

el juego en el suelo?
el cuero en el sueto?
el sueño en el suevo?
el cieno en el huevo?
el centro en el fuego?

–el fuego en el hombre.

("alicia en llamas", V)

La potencialidad genésica del lenguaje liberado y su capacidad de mentar las posibilidades que se ciernen sobre la simbolización del fuego como elemento actante, culminan con una breve afirmación ontológica. Jorge Santiago Perednik (8) dice que "el estudio de la tradición puesta en tela de juicio por el concretismo permite descubrir una idea teórica fundante que subyace a todo desarrollo teórico: la de la división entre lo que el poema es y lo que el poema dice. El poema es una cosa material, tiene un cuerpo formado con elementos fónicos, gráficos, etc., que bajo ningún punto de vista pueden ser considerados neutros a los efectos de la significación. La tradición occidental reprime esta realidad; juega a abstraer lo que el poema es y a ver tan sólo lo que el poema dice, y únicamente relaciona el concepto de poesía con este último aspecto. Si se observa atentamente se verá que esta división está estrechamente emparentada con otras, como cuerpo y alma, forma y contenido, cosa sensible y cosa inteligible, apariencia y realidad, etc.; que se corresponde íntegramente con la concepción metafísica dominante, la cual, además de separar conceptualmente lo que está unido, subordina la materia a la idea. El menosprecio que esta concepción siente por el cuerpo –por la materia en general– se manifiesta en un menosprecio por el poema, cuyo cuerpo, culminando un proceso de abstracción, es literalmente borrado. La concepción tradicional

actúa como un prestidigitador ante su público: hace desaparecer las cosas, transforma una presencia en ausencia, abstrae lo concreto y vuelve concreta la abstracción. Y para convalidar el procedimiento se diría que acude a la idea de representación, en el sentido jurídico de la palabra: el representante –el cuerpo presente, el poema– sólo tiene valor y es reconocido en tanto y en cuanto aparezca cumpliendo con la representación, aceptando que por intermedio de su voz habla otro, el virtual representado. Curiosamente las reglas, hechas para legalizar la borradura, no ofrecen salida. Si la presencia acepta el juego, es reconocida pero al mismo tiempo abstraída en virtud de la lógica de la representación".

Tal falacia, analizada con lucidez por Perednik, queda en evidencia con el ejercicio formal del poema *Libere filos* que, como observara con justeza Luis Bravo (9) en la segunda edición de Los Horizontes Abiertos, se estructura "en una bimembración de negaciones no-ni que arrojan como resultado el verso final que dará título al libro: ¿apuesta a las utopías artísticas y políticas de finales del sesenta?". La respuesta bordea la obviedad. Walter Biemel (10) afirma que, en Heidegger, la concepción del arte como *lugar de la lucha por la verdad* presupone "dos posibilidades fundamentales: la primera es la de descubrirnos, hacernos patente el mundo en que vivimos, lo que no queremos ver o no podemos ver. (...) La otra posibilidad consiste en que el arte puede abrir una nueva relación con el Ser, que nada tenga que ver con la *civilización* mundial dominante", es decir, "hacernos accesible un nuevo habitar, otra estancia originaria". Una recomposición de lugar. De allí la pertinencia del espacialismo como una de las opciones estéticas elegidas y re-elaboradas por Padín.

El espacialismo consiste en llevar a cabo un conjunto de tácticas en el que la coexistencia de significados se vea intensificada y cuantificada en los poemas, por la inserción del plano visual, que desorganiza o reordena ópticamente los elementos consti-

tuyentes, volviéndolos en acto piezas de asociaciones o de rompecabezas incongruentes. Cada pieza se hace pasible de formar parte, al mismo tiempo y en virtud de la parataxis que caracteriza a este paisaje icónico, de varios escenarios divergentes, de topologías a-filiales; cada punto es siempre diverso y móvil, el rasgón de un sincronismo. Como el fuego mismo.

fuego *vendaveo de llamas*
ignición
conflagración
furia de los elementos
olor a carne quemada
gritos de condenados
flámmeros
combustión
mártires
centelleo de chispas
desflagración de carnes
humazos
piros
lumbrajes
derrumbe de troncos
chisporroteo
tizne
implosión
fogaje
cenizas
flogisto
fogaratas
lumbraradas
fogata
brasa

purificación

llaga encendida

luz enceguecedora

cauterio

camino ardiente

el fuego mismo los encontrará crepitosos de llamas

("alicia en llamas", VIII)

Es justamente bajo esta semblanza que el poema –que comienza a catalogarse como visual– amanece en la anarquía y el espíritu nómade: si bien la entrada en general está dada (la señal de un orden de lectura, cierta analogía visual, una repetición fónica), la salida, la última relación significante después de la cual el poema es dejado, debe ser encontrada; las decisiones han de tomarse entonces en el devenir de la lectura y el desplazarse del ojo. Estas decisiones permiten ganar tal o cual sentido, el que asegura en acto la continuación del proceso, una instancia de innovación que queda a cargo del lector y de su voluntad de decisión, de querer encontrarse *crepitoso de llamas*. Decio Pignatari, en su ensayo Semiótica del Arte y la Arquitectura (11), da cuenta de la indispensabilidad de los juegos icónico-verbales en la creación artística. Para este autor, los procesos de fundación sígnica que caracterizan a todo arte se dan originariamente al nivel de la similaridad, del ícono y del paramorfismo. El juego de palabras, la anfibología, es el icono palpable y sensible de las cosas que comienzan, pues muestra el primer evento de espontaneidad a partir del amorfo caos primitivo, en fase de superación. Estamos, en definitiva, ante las estrategias de lo refractario (12), un hacer que se fuga de los reduccionismos ideológicos y que rompe la conformidad de lecturas domesticadas por los lugares cornunes del rito institucional, de las tradiciones hege-

mónicas, del credo militante, de los saberes oficiales y de sus jerarquías disciplinarias. Los Horizontes Abiertos rehabilitan la palabra como campo de fuerzas divergentes, el caos del que hablábamos anteriormente, cuyas contradicciones no pueden ser anuladas por la voluntad de disolver toda opacidad, de eliminar todo cuerpo extraño que amenace con enturbiar la visión de una historia cultural falsamente reconciliada consigo misma.

Citas bibliográficas y referencias

1- *Estudio de la obra poética de Clemente Padín*, de Paula Einöder. 2001. Publicado en el sitio electrónico: http://boek861.com/padin2/obra_poetica_cp.htm

2- *Literatura y sociedad*, de Ricardo Piglia. 1965, Revista Literatura y sociedad, Nro.1, p.11. Buenos Aires

3- *Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana*, de Roberto Fernández Retamar. 1974, Revista Casa de las Américas, Año XIV, Nro. 82, p.119-121.

4- *La cábala y su simbolismo*, de Gershom Scholem. 2009, segunda edición. Madrid: Siglo XXI Editores.

5- *Identidad, diferencia, mezcla: ¿Pensar Latinoamérica?*, de Pablo Oyarzún. 16/01/1994. Suplemento "Temas" del diario La Epoca, Santiago de Chile.

6- *Literature of Exhaustion*, de John Barth. 1980, en "Harry R. Garvin, Romanticism, Modernism, Postmodernism". Londres, Bucknell University Press.

7- *Teoria da poesia concreta*, de Augusto de Campos (com Haroldo de Campos y Décio Pignatari). 1987. 3ª edição, Brasiliense.

8- *Poesía Concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros* (1982), de Santiago Perednik. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

9- *Veinte años después*, de Luis Bravo. Prólogo a Los Horizontes Abiertos (1967-68) en su segunda publicación por Ed. de Uno, 1989, Montevideo.

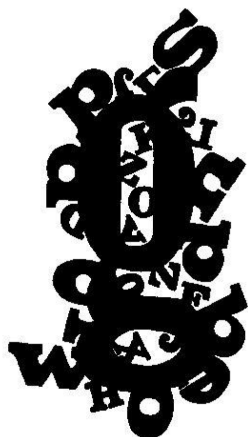
10- *La interpretación del arte en Heidegger*, de Walter Biemel. 1994, Episteme, col. Eutopías, 44. Valencia

11- *Semiótica del Arte y la Arquitectura*, de Décio Pignatari. 1983, Ed. GG, México.

12- *La insubordinación de los signos*, de Nelly Richard. 1994, Editorial Cuarto Propio, Chile.

Andamiajes de lo signográfico

En sus Investigaciones filosóficas, Wittgenstein (1) observa lo siguiente: "se acostumbra a pensar que aprender un lenguaje consiste en dominar objetos: nombres, formas, colores, estados de ánimo, números, etc. Como ya se dijo, dominar equivale a colocar sobre una cosa una etiqueta con un nombre. Cabe decir que esto constituye una preparación para la utilización de la palabra. Empero, ¿para qué nos prepara?". Si relacionamos este planteo del pensador vienés con lo que propone Padín en Signografías y Textos (1971, edición de autor) veremos que no deja de aparecer una forma de teología negativa sobre lo que es –o deja de ser– la no ritualización de lo mentado. Una anti-remitencia a aquella concepción esencialista de la palabra que quiere ver detrás de los conceptos la existencia de substancias rígidas y eternas. Ante esa reificación como ejercicio de poder gracias a una concepción representativista del lenguaje, el autor desmonta -por medio de la transversalidad sígnica- los mecanismos propios de una comunicación viciada.

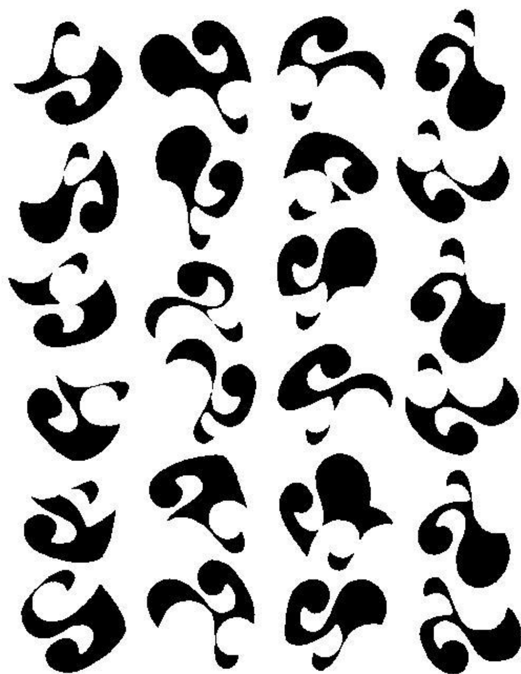


Texto V, 1968

Como bien destaca Einöder (2), "el vínculo entre Padín y la Poesía Visual, cuya intención consiste en *(...) valorizar los elementos gráficos que forman las palabras para lograr con ellos diversos significados*, fue muy estrecho y lo catapultó hacia otros tipos de lenguajes alternativos como las artes de la acción que no utilizan, a la vez que cuestionan, los sistemas de representación, el lenguaje". A modo de circunscripción teórica, vale recordar que Xavier Canals (3) define a la poesía visual como "el metalenguaje poético de la escritura que gira alrededor de lo ideogramático". En la imagen se articula lo legible y lo visible, el decir y el ver. A lo largo de la obra reseñada aquí, Padín pone al descubierto aquello de que en la representación enigmática de la imagen, a través de las formas, se generan figuras en su visibilidad primera que encuentran su posibilidad de sentido en la palabra. Pero lo visible en sí mismo no siempre está para ser leído, sino para poner en juego toda la complejidad inherente a la cultura y su efectiva relativización por medio de las siguientes condicionantes: a) como un *posible* donde priva la sensibilidad del acontecimiento que nos conduciría necesariamente a la reflexión sobre su condición estética; b) en relación con la información de las formas visuales referida a su propia manera de codificar, lo cual nos lleva a una serie de entrecruzamientos e indagatorias; y c), finalmente, en su capacidad de significar a otros que, en un contexto cultural, puedan captar sus significaciones acuñadas por la tradición y la normatividad. Esta perspectiva da las bases para una teoría general de la comunicación visual, la cual, a su vez, podría aportar elementos que enriquecerían la comprensión del lenguaje ya sea hablado o escrito. Sobre este punto, vale destacar lo que Omar Khouri (4) aclara en el prólogo a Abrapalabra, de Avelino de Araújo: "Puede existir un poema sin palabras y, sin embargo, algo de lo conceptual, propio del mundo de ellas, permanecerá. La palabra ha de comparecer, aunque sea en el título, orientando

la lectura, la fruición. Como nos enseñó Marcel Duchamp, el título pasa a ser un elemento constitutivo estructural de la pieza".

Signografías y Textos, primer libro en su modalidad, responde a esta tesitura a partir de la utilización de las letras del alfabeto romano y sus diferentes capacidades expresivas en cuanto caracteres gráficos asemantizados. Integrándolas con números y dotándoles por momentos de aspectos antropomórficos, confiriéndoles un gran dinamismo y una notable fuerza dramática a esta nueva serie de poemas, Padín introduce elementos que hasta el momento habían estado reservados para la pintura y para el diseño, como es el caso de la "Signográfica VIII-69".



Karl Young (5) destaca, en este ejemplo, el uso reflexivo de la "a" y que, "dada la naturaleza recurrente de los círculos en esta

pieza, el blanco y el negro utilizados establecen un significado adicional: el lector no sólo puede percibir las páginas como figuras blancas impresas en fondo negro, sino que figura y fondo también pueden parecer su propio reverso, sugiriendo que la figura ha sido impresa o recortada del área blanca y se ve contra un fondo negro. Esto se podría interpretar como una interacción entre conceptos diferentes de la individualidad y de las partes del ser, en la luz o en la oscuridad, aunque no necesariamente hay que ver esta obra en ese sentido concreto". Más adelante agrega, sin embargo, que "a pesar de los elementos vanguardistas de este poema, también vuelve, de un modo casi cómico, al verso tradicional. Se podría interpretar como una composición de cuatro columnas verticales con seis elementos en cada fila, o como seis líneas en cuatro filas cada una. Aunque parezca extraño, esto lo acerca a la métrica tradicional, más que al verso libre que de un modo u otro se ha convertido en norma en la América de los sesenta. A pesar de sus modulaciones, inversiones, oposiciones y demás, de su ritmo básico y dominante que da un padrón dominante de seis líneas con cuatro pies en cada una de ellas. Esto conduce a una de sus más interesantes variantes enigmáticas: como el código individualidad/partes, mencionado anteriormente, esta proeza de curvas no implica otra cosa que una cuadrícula. En cualquier caso, por mucho tiempo que se pase leyendo este poema, queda incompleto, es un poema más de consecuencias que de conclusiones. Quizá paradójicamente, a pesar de la carencia de significado literal, de un significado que se pueda parafrasear o que se pueda aplicar a eventos cotidianos, y a pesar de la extrema sensualidad del poema, éste se mantiene como un poema para la mente, un ejercicio de percepción e intelectualidad, acaso con una implicación de la necesidad de ver el mundo de nuevas maneras pero aun reservado y libre".

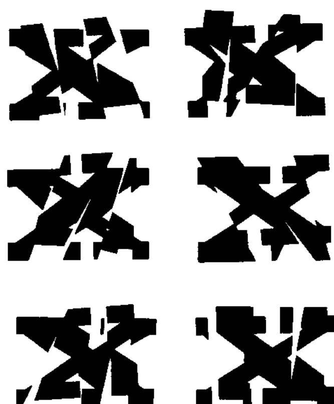
Un aspecto estético y formal que lo acerca por momentos al futurismo y, de manera más definida, a las propuestas del movi-

miento letrista; especialmente las de Isidore Isou en lo que concierne a la hipergrafía que, "intentando ir más allá de la etapa de la plasticidad de la escritura alfabética, ofrecía la posibilidad de notificar los signos uniendo categorías, ideografías, léxicos y alfabéticos, de todas las escrituras pasadas y futuras, aumentando así, ellas mismas, las posibilidades de la grafología, de la caligrafía, de la reproducción sonora y de la fotografía, del cine, del teatro y de la arquitectura" (6). Raíces de la intersemiosis. Pero también del no tan metafórico rechazo a lo que algunos críticos denominan lectura genealógica, aquella en la que un texto siempre se remonta a sus fuentes y se realiza a lo largo de una familia de capas discursivas, de campos semánticos articulados como una historia causal. Seguramente, a partir de la "arqueología del discurso" de Foucault, hemos dado en saturar al texto con su explicación de fuentes, al punto de convertirlo en la demostración prolija de lo que ya sabíamos. Esta recomposición de otro discurso bajo cualquier texto instaura una lectura sospechosa, esta asfixia del linaje, que convierte al lector en un policía semántico: alguien que confirma, en las señas de identidad, la tipología del sentido. Mecánica melancólica: su simetría demanda llenar los vacíos, o sea, dar todas las respuestas. Y cuando eso ocurre, ya no hay preguntas; sólo autoritarismo.

El rechazo visceral a esa forma de lecto/escritura se establece cuando en Padín "el lenguaje se vuelve sobre sí mismo y se transforma en un despliegue visual que los arrastra hacia los espantados límites de la significación. Desasistida por el control que ejerce el ojo, la escritura recaptura algunas de las funciones originales en tanto que símbolo universal, mediador del significado a través de la lúdica explotación de su espacio" (7). El "Texto III, 1968", sobreabundante de signos entrelazados y de difícil definición gráfica sobre sus elementos constituyentes, lleva a cabo esa prerrogativa que consiste en escudriñar los vericuetos de esa tierra de nadie que bordea el "ser" del "no-ser", el "orden" del

"caos", jugando a la filosofía o a la ciencia o a sí misma, y ampliando el escenario en donde los valores cobren su segura expresión simbólica a la luz de su propio tiempo y a la altura del avance de las nuevas técnicas logrado hasta ese momento. A su vez ratifica las observaciones de Túa Blesa (8): algunos de estos textos como el número 5 y su "G" superpoblada, o la 17 con sus "K", "V" y "Z" recortadas y vueltas a unir en una simbiosis que por momentos bordea una grafización teratológica, llegan a enfrentarse incluso a su imposibilidad misma, a lo que es el reto del decir y el escribir. Son creaciones en las que "la imagen es la de un hueco cuyo fondo es un sin-fondo, dejando a la escri-tura sumida en una reflexión que la acalla, la dobla, la pliega, se la traga. Es la logofagia".

A modo de ejemplo, téngase en cuenta la "Signografía X, 1970" que se funda en el procedimiento barroco de la doble visión. Al igual que sucediera en las alegorías anamórficas, un mismo significante remite a dos significados simultáneos y diferentes: las letras yuxtapuestas profusamente unas sobre otras a lo largo del espacio configuran una doble fila de tres X cada una: desde lo epistemológico, quedamos necesariamente en la frontera de una afasia gnoseológica.



Aparte del consabido número diez, en biología la X es la representación de la hibridez, mientras que en matemáticas es la incógnita de una ecuación cualquiera. Distintos modos de referir lo imposible de una linealidad monolítica en términos de recepción. Y más cuando se nos hace reconocer nuestra condición *a-nalfabeta* ante las unidades mínimas de sentido. Tal característica se observa de modo gráfico en las fisuras de esas X a partir del recorte, deliberadamente descuidado, de las letras en negro puestas sobre sí mismas. La postura implícita del autor llega a ser de autoinmolación, de trance, de reconstrucción y de descomposición. De allí que la logofagia, "se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no pertenece a nadie, un habla sin lengua, o, finalmente, se hace críptica" (9). Y un habla sin lengua genera, en consecuencia, una serie de escrituras acodigales, pseudoescrituras, signos encontrados. Como sostenía Roland Barthes (10), "nada distingue a las escrituras verdaderas de las inventadas o las falsas. Somos nosotros, nuestra ley, quienes decidimos el estatuto de una escritura dada". En la visualidad de lo signográfico, la materialidad misma de la escritura se vuelve significante y, en todo caso, los lenguajes se vuelven más libres y ricos, subrayando una dimensión figurativa que nos permite salir de la linealidad de la escritura tradicional y perdernos en múltiples lecturas de errancia consumada.

Por ende, tal errancia hace que este conjunto de poemas promueva la indagatoria de qué otro significado podría tener la normatividad en el arte sino la adopción de un criterio de arbitrariedad, algo derivado de un arbiter, de "una autoridad que hace respetar sus decisiones". Nos muestra la determinación de los límites, implícitamente socioculturales, de la *mimesis* clásica (esclavizada por un pensamiento que, en nombre de las ideas o de

la inmanencia, se ha vuelto igualmente normativo y discrecional), de la espontaneidad expresiva de una marginalidad simplemente testimonial en su oposición al sistema. Desde lo signográfico, Padín promueve una heterogeneidad y una diseminación que develan un sentido celebratorio de lo contingente ante un nuevo pragmatismo que, desde el campo de las ciencias sociales y su reorganización en función del mercado y la coyuntura política represiva predictatorial, supo atrincherarse en el lenguaje para despotenciar sus aspectos críticos y ficcionantes en función de su manipulación serial y abstractiva.

Citas bibliográficas y referencias

1- *Investigaciones filosóficas*, parágrafo 2, de Ludwig Wittgenstein. 1998, Alianza Universidad, Madrid.

2- *Estudio de la obra poética de Clemente Padín*, de Paula Einöder. 2001. Publicado en el sitio electrónico: http://boek861.com/padin2/obra_poetica_cp.htm

3- Citado por César Reglero Campos en su artículo *¿Qué es la poesía visual?* (2004). Véase el sitio electrónico "Vórtice Argentina" en la sección "Escritos, ensayos, cartas".

4- *Bem-vinda á era pós-verso*, de Omar Khouri. Prólogo a *Abrapalabra*, de Avelino de Araújo. 2001, Ed. Pixcada, Natal/RN, Brasil.

5- *Un gran mundo, ¿verdad? Introducción a la poesía experimental latinoamericana, 1950-2000 de Clemente Padín*, de Karl Young. Texto recopilado en *Clemente Padín. Premio Figari*. 2006, Ediciones Tradinco, Montevideo.

6- *Le lettrisme*, de R. Sabatier. 1979, Zéditions, Nice.

7- Prólogo de Harry Polkinhorn a *Visual Poems*, de Clemente Padín. 1990, Light & Dust, Wisc.

8- *Logofagias. Los trazos del silencio,* de Túa Blesa Lalinde. 1998, Universidad de Zaragoza.

9- *Íbidem*.

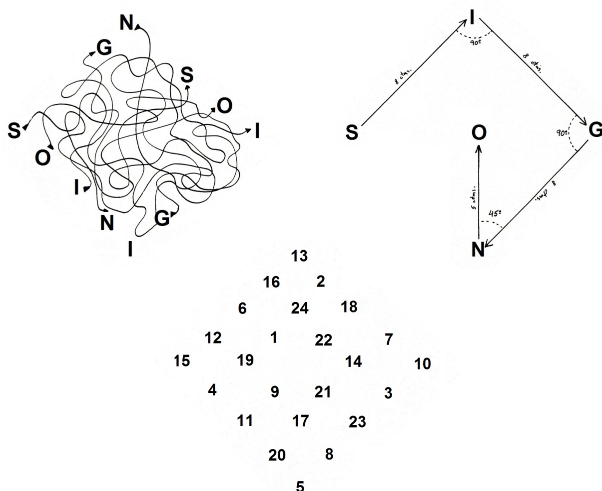
10- *Variaciones sobre la escritura*, de Roland Barthes. Texto incorporado a *La escritura y la etimología del mundo*, de Ricardo Campa. 1989, Ed. Sudamericanas, Buenos Aires.

"Signo" e "Ideograma".
O la presencia de dos limbos transicionales

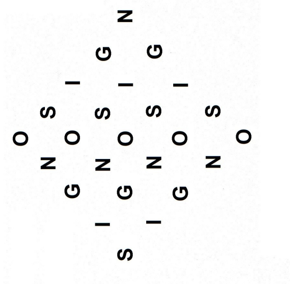
Editado en 1974 por el propio autor de manera artesanal y con una escasísima circulación de ejemplares, Signo anticipa una serie de textos que se configurarán en los poemas estrictamente visuales. Esa condición de esbozo transicional se afianza a partir de la imbricación de los logros formales del poema-proceso y la poesía semiótica, ambas deudoras del concretismo, y para quienes la poesía se muestra como una entelequia metafísica (abstracta e individual) frente a la fisicalidad del poema (como producto y, en cuanto tal, colectivo). A partir de un ejercicio de deconstrucción, Padín realiza aquí un conjunto de estrategias de carácter iconosintáctico y toposintáctico, que no sólo activarán la polisemia, sino la polifuncionalidad de la palabra "signo". También configurarán una suerte de espacio sinóptico, es decir, una visión sincrónica del conjunto textual (ver de una vez, en una ojeada) que no sería posible en los discursos temporalizados de la narración y de la oratoria. Por tanto, a través de esta concepción del recinto, que no es otra que el del *espacio sinóptico*, podremos llevar a cabo una aproximación a formas tales como los diagramas, los mapas, los caligramas, los jeroglíficos.

Compuesto por dieciséis hojas, el libro podría ser considerado –como bien sugiere el poeta y crítico Klaus Peter Dencker– de atrás hacia adelante (1). Hay una sucesión de dos páginas respectivas que se complementan y que se aprecian más claramente al final de la sucesión que al principio. Esta serie (vista desde el final) empieza con un corte en la superficie de la página con forma de rombo al que le sigue otro; pero dibujado de manera punctual, como para ser recortado. Después, surge toda una secuencia en la que van apareciendo elementos triangulares, seña-

les de tránsito con logos comerciales, cruces, construcciones numéricas y, finalmente, tres constelaciones conformadas por las letras de la palabra "signo" -siempre dentro del formato rómbico. Insisto: considerándolo de atrás para adelante. De este modo, se reconoce rápidamente la supuesta "estructura" o "marco" del trabajo que constantemente se desvanece –hasta que queda sólo un "agujero" que el receptor tiene que llenar.



Si se quiere, la palabra "signo" estalla como una *poética del reconocimiento*: trinchera de la discontinuidad, del pedazo, de la acción escrituraria relámpago. De allí la presencia subrepticia de esa metátesis que es la de la palabra "gnosis".



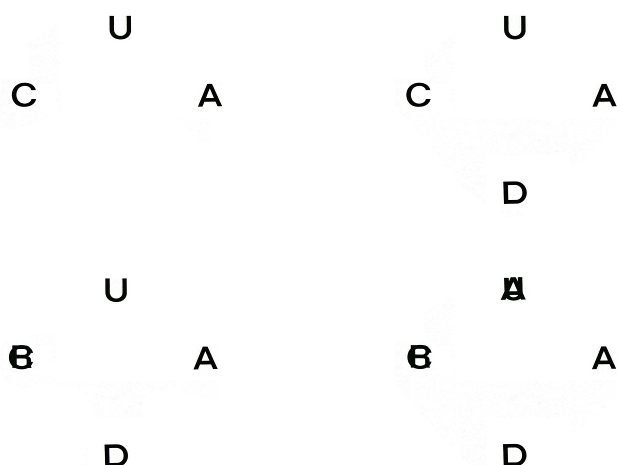
Esa micropoética del estallido histórico y de la discontinuidad temporal, en lugar de refaccionar versiones de continuidad y totalidad, trabaja textualidades nunca terminadas mediante una acumulación de fragmentos que, alejados de sus potenciales relatos, se interconectan en posibles abiertos. El sujeto postulado por esta nueva modalidad colisiona con cualquier representación coherente del mundo. La creciente grieta de los lineamientos ideológicos de la identidad colectiva frente a lo que fue el avance de la dictadura de 1973 sólo pudo dar lugar a una *contraépica* echando mano a registros intermedios, desenfatizados.

Quizá se sobreentienda que Padín desarrolla, tanto en términos críticos como poéticos, una noción de lenguaje no-discursivo que pueda utilizarse para contrapesar y construir resistencia frente al discurso, a la aporía monolítica que invadió cualquier registro de lo sociocultural. La *diferencia*. Será posteriormente Derrida (2) quien lleve todo esto a sus últimas consecuencias: si la diferencia es la que posibilita toda comunicación posible, ésta no se puede reducir a ninguna presencia, y la diferencia se convierte por tanto en la nueva estructura profunda. Sólo que Derrida no habla de estructura, sino más bien de una teoría probabilística que permita saber lo que *podría* suceder allí donde no hay ninguna estructura determinada. Aprehender lo irracional con una estructura concreta sería disparatado. Por eso al no-origen se llega mediante el *juego*.

Ahora bien, en Signo Padín parece indicar que el pensamiento se está moviendo —jugando— en los márgenes del texto. El modo tradicional de lectura cree que el texto tiene un único e inalterable significado que se puede evocar sin que haya ningún tipo de desgaste. Nuestra cultura establece una prioridad logocéntrica a la palabra frente a la escritura, pero la palabra no valoriza a la escritura: es una mera sustituta desarticulante de las presencias del texto. De allí que el poder estético del mismo esté en el conjunto de todos sus significados simultáneos, no en sus elementos

aislados. Si Signo lleva a cabo ese trabajo de develación, Ideograma se encargará de volverlo patente.

Fiel adelanto de lo que será Homenaje al cuadrado, pero de un modo menos especulativo y sin recurrir a la paideuma, Ideograma (1975, edición de autor) utiliza el vocablo "cuadrado" y lo desarrolla, progresiva y espacialmente, en la distribución y superposición de sus letras sobre lo que sería las cuatro líneas rectas.



Esa secuencia que se va dando hoja por hoja —ocho en total— deviene una suerte de hipertexto, la idea de una literatura en tanto máquina que produce lenguajes, en el sentido no sólo de literatura que produce obras que funcionan como máquinas, sino máquinas/lenguajes para la producción de otras obras. En algún sentido, Ideograma parece recuperar el concepto de Williams Carlos Williams acerca del poema como *máquina hecha de palabras*: "...no hay nada de sentimental en una máquina, y un poema es una máquina pequeña (o grande) hecha de palabras (...). La prosa puede arrastrar una carga pesada como un barco. Pero

la poesía es la máquina que la conduce, en dirección a una perfecta economía. Como en toda máquina, su movimiento es intrínseco, ondulante, de carácter físico más que literario (...). Cuando alguien hace un poema, lo hace; ténganlo en cuenta, toma las palabras en tanto las encuentra interrelacionadas consigo mismo, y las compone –sin distorsión que pudiera arruinar sus significados exactos– en busca de una expresión intensa de sus percepciones y ardores para que puedan constituir una revelación en el habla que usa. Lo que dice no es lo que cuenta como obra de arte, sino lo que hace" (3). Y así como es posible recuperar estas palabras que refieren al poema como artefacto perfectamente construido, y que por ello *funciona,* un artefacto que hace y no tanto dice (en este caso, la noción de lo que implica el término "cuadrado"), también sería preciso excederlas. Esto nos hace considerar hasta qué punto le es dado al arte construir lenguajes más que obras o producciones, es decir, lenguajes para construir maneras de construir. Construir otros lenguajes, como si dijéramos, nuevos idiomas para nuevas obras, lo que nos lleva a bordear el riesgo de un conceptualismo voluntarista. Porque producir lenguajes más que obras, productos o producciones nos enfrenta a la idea del artista como programador, lo cual significa justamente eso, que programa, y en tanto lo hace prevé ciertos diseños, recorridos o experimentaciones, y determina las unidades mínimas de esos lenguajes. Probablemente acceder a producciones que contengan en su propia dinámica y en su propio lenguaje –sin necesidad de explicaciones en algún sentido exteriores– la evidencia de los recorridos realizados, de las rutas sugeridas, sea una aspiración todavía no del todo resuelta. Pero lo cierto es que podría ser una manera de que el arte/proceso se realice efectivamente y reflexione desde su propio lenguaje sobre el acto procesual que lo produce. A eso se referirá Padín en su libro La poesía es la poesía (2003) con la idea de inmersión/desplazamiento o incluso autorreferencialidad.

Tanto Signo como Ideograma nos recuerda, de un modo implícito, aquello de que la literatura es el momento de una refracción en el límite, el lugar en el que nuestra mirada no puede pasar más allá de su superficie, pero también el lugar que no refleja directamente nada sino que devuelve el haz que sobre él *llega a* y *desde* otro lugar. Su articulación es más pragmática que sintáctica, y cuando esto se hace evidente, la literatura se diluye. Requeriría, desde luego, la complicidad del lector. En esa complicidad la creación (y re-creación) poética se vuelve juego –otra vez Derrida–, un juego en cuyo interior se cuestionan las reglas mismas del juego del lenguaje. Es el más allá del lenguaje lo que se busca. O su afuera. Por ello, la literatura, desde que existe como tal, está constantemente en el filo, avanza (concepto lineal y vectorial de la modernidad) siempre como vanguardia y experimentación. El final de la vanguardia y la experimentación de decir con palabras lo que no puede ser dicho con palabras es también el final de la literatura. Para Padín, la poesía tiene un sentido porque presagia ese lenguaje que –decía– "está naciendo", marca sus *horizontes abiertos*. Pues bien: ese lenguaje encomendado al espacio ya ha nacido. Aunque necesitemos un tiempo para aprenderlo y para aprehenderlo. Posiblemente porque ese lenguaje retiene el sentido liberando el lenguaje mismo. Porque está comenzando a perder toda referencialidad. Porque desactiva la violencia de lo actual volviéndolo virtual, pero no por ello menos contundente.

En Ideograma la economía simbólica muestra, de un modo despojado, su mutación. No se trata tanto de que la palabra haya cedido su lugar a la imagen visual, sino incluso que la proliferación de lo verbal ha contribuido poderosamente a su trivialización, a su insignificancia. "¿Cómo pensar la literatura –plantea Manuel Ángel Vázquez, citando a Talens– desde un lugar donde aquello que la hizo posible ya no tiene lugar?". Y se contesta con una hipótesis de fuerte raigambre foucaultiana: "la literatura no

existió siempre, sino que surgió como forma discursiva en el interior de un modo de información determinado y, por ello, puede no tener sentido ignorar que su estatuto es histórico, es decir, que su carácter social no proviene tanto –o, al menos, no como dato fundamental– de su carácter representativo, sino del modelo de intercambio comunicativo que la constituye como literatura y permite que sea concebida como tal" (4). Si dicho sistema entra en crisis, también lo hacen sus productos. "La correspondencia entre palabra y cosa, propia del estadio de la oralidad, que había sido sustituida por la noción de representación de la cosa por la palabra en el estadio posterior a la invención de la imprenta, cede ahora su lugar a la creación de simulacros".

Actores de una sociedad del espectáculo, podemos discutir hasta la saciedad acerca de las relaciones entre palabra e imagen, sin percibir apenas que el espesor mismo de la palabra queda mediado por la figuralidad de la imagen. No en vano, según el imaginario científico actual, sabemos que al principio –al menos en este principio que nos es dado alcanzar, el Big-Bang, la explosión originaria– no estuvo la Palabra, sino la Luz. No el verbo, sino la condición para un universo visible.

Citas bibliográficas y referencias

1- *Clemente Padín y su signo*, de Klaus Peter Dencker. Publicado en español en *Clemente Padín. Premio Figari*, 2006, Ediciones Tradinco, Montevideo.

2- *La escritura y la diferencia*, de Jacques Derrida. Anthropos, Barcelona, 1989. Traducción de Patricio Peñalver.

3- Citado por Claudia Kosak en su ponencia *Construcción y exploración de lenguajes. Del poema proceso a la tecnopoesía*. Presentada en las II Jornadas Internacionales "Poesía y Experimentación". Universidad Nacional de Córdoba,

Argentina, 13 al 16 de agosto de 2007. Publicada en http://www.expoesia.com .ar/j07_kozak.html

4- *Narratividad y transdiscursividad. A propósito de `La escritura del Dios`, de Jorge Luis Borges*, de Manuel Ángel Vázquez Medel. 1998. Revista electrónica GITTCUS. http//:www.cica.us.es/aliens/gittcus

Poemas visuales semánticos

Los Poemas Visuales Semánticos comienzan a ser elaborados a fines de los sesenta, y con cierta profusión cuando se lleva a cabo –junto a otros poetas experimentales del cono sur como Edgardo Antonio Vigo (Argentina) y Guillermo Deisler (Chile)– el desarrollo del arte correo. Si bien estos trabajos fueron publicados en fanzines, antologías varias y pliegos sueltos –con la inclusión de algunos de ellos en La poesía es la poesía, de 2003–, se los agrupa aunque no todos en 2011 a través de Ediciones Babilonia (España) en su colección *Pliegos de la visión*, número 33.

Como se habrá podido inferir de los capítulos anteriores, en particular el que trata sobre las Signografías, la poesía visual depende en alto grado de la apariencia física del texto, que es no sólo su soporte sino su misma razón de ser. Incorpora imágenes u otros elementos afines junto con los signos lingüísticos, incluso en lugar de ellos. No sería ocioso considerar, aunque sea de manera sumaria, que la presencia oblicua de esta vertiente en la literatura uruguaya se corresponde en buena medida con la crisis de la representación bidimensional que se hizo presente en la plástica, particularmente en la del artista Ernesto Cristiani, muy admirado por Padín, aunque sin desconocer la labor precursora que realizó a mediados del cuarenta Joaquín Torres García con sus libros-objeto. Más aún: esas irrupciones responden a una posición que, a medida que se iba resquebrajando el monolitismo de los grandes relatos que fueron sustentando la cultura uruguaya (el batllismo y la solidez socioeconómica de la Suiza de América), instauraba un agrietamiento en la creciente dureza de las nuevas prácticas sociopolíticas sobre las subjetividades emergentes de la crisis. No otra cosa indica la hibridez y la ines-

tabilidad de un conjunto de propuestas de varios autores que Padín, Héctor Paz, Juan José Linares y Julio Moses, a través de la tirada periódica de Los Huevos del Plata (1965-1969), dieron a conocer al mismo tiempo que mostraban cómo el espacio de dominio del arte se iba ampliando hacia otros elementos externos al tradicional producto artístico (pintura, escultura o poema). Se trataba de incorporar "la realidad" a distintos procesos de semiotización tomando elementos gráficos de los diarios, la publicidad o la fotografía así como las frases hechas, las publicidades, los chistes, y los diversos "desechos" lingüísticos y culturales. De allí que los principales elementos intervenidos tuvieran que ver con las cadenas de consumo y de comunicación (como ocurrió con la producción de Jorge Caraballo, Julio Campal y Luis Camnitzer) que subrayaban el re-descubrimiento del carácter material del lenguaje. Y desde su materialidad, su clausura desontologizante. Si se quiere, una muerte que se exhibe como un llamado a la recreación incesante del sentido desde la exaltación de las composiciones espectrales de una gramática otra. En Wor-D-Ead, por ejemplo, donde la dislocación de la letra "d" crea una especie de acrónimo intervenido por la imagen de una mano, Padín hace que el trazo fragmentario de la palabra emerja como el juego de una negatividad sin la prescripción de un sentido. Lo sitúa al margen del tiempo, asume paradójicamente la condición de finitud inherente al lenguaje, a la significación, a la historia y la experiencia.

No se trata tanto de llevar a cabo la subversión del significado sino la investigación de una referencialidad *no instrumental(izable)*, que no elige la asepsia del sentido sino su extrema contingencia. Y siempre en la convicción de que ésta es una de las vías más válidas para una sintaxis que esté en las antípodas de lo legislable, capaz de poner al descubierto lo real en cuanto fisura causal y condición inmanente de toda estructuración y de toda lógica positivadora en el ámbito de la escritura. La conse-



cuencia de esta descripción reside en que la palabra despojada de toda apreciación axiológica –la palabra muerta– sólo existe en el diccionario –el famoso "cementerio" de los juegos de Oliveira en Rayuela–; en el contexto real de la comunicación, la palabra lleva la impronta de la evaluación de su productor. Para Voloshinov, los ecos evaluativos que toda palabra lleva consigo dan cuenta de su condición ideológica. Los signos lingüísticos reflejan y refractan las condiciones económico-sociales de la enunciación. El concepto de ideología expresa precisamente la referencia del lenguaje a la ineludible evaluación que todo productor del discurso hace sobre sus propios enunciados. Esta referencia es doble: muestra (refleja) las condiciones de producción, pero

también las desfigura y enmascara (refracta). Por ello Voloshinov puede afirmar que "el signo llega a ser la arena de la lucha de clases" (1). Desde esta perspectiva, la palabra muerta, a fuerza de esencialismos, queda abierta a lo relacional, al espacio mucho más difuso de las mediaciones, de la pugna en torno a los sentidos, de la constitución de las identidades, de la circulación de conocimientos, de la modelación de las percepciones, en fin, de la construcción social de la realidad.

Otros casos que confirmen tal aserto se encuentran en Ay! y en La Poesía no es suficiente: el primer poema muestra la figura de una huella dactilar sobre la que se sobrepone un par de alambres de púa a modo de renglones. Región de lo no-escribible, de lo no-verbalizable tras la dureza intocable del discurso-apartheid. O sus discursividades.



La referencia al discurso-apartheid es obligada porque el apartheid es un catalizador de un modo de hacer política situado lógicamente en las antípodas de la teoría crítica, pero secretamente vinculado a la modernidad, es decir, a la matriz de la filosofía política dominante. El apartheid es el modelo de lo que la política no puede ser, pero también es la posibilidad latente de la política que hacemos. De allí que lo no-escribible –entre o sobre los alambres– sea "la categoría central del giro ético en

la reflexión estética, como el terror lo es en el plan político, porque él es, también, una categoría de indistinción entre el derecho y el hecho. En la idea de lo irrepresentable, dos nociones están en efecto confundidas: una imposibilidad y una prohibición. Declarar que un sujeto es irrepresentable por los medios del arte, es de hecho decir varias cosas en una. Esto puede querer decir que los medios específicos del arte o de tal arte particular no son apropiados a su singularidad" (2).

Ahora bien, para imaginar nuevas relaciones entre arte y política hace falta primero romper el esquema mecanicista de una determinación causal entre lo real-social (la racionalidad productiva) y lo ideológico-cultural (la expresividad simbólica). Ese esquema no hace sino reprimir la autonomía-heteronomía de las formas, al suponer que el arte y la literatura deben encargarse de reflejar los conflictos que se encuentran ya formulados y consignados por la razón social. Como si la cultura fuera un mero suplemento-complemento expresivo que, si bien detenta el privilegio de transfigurar la realidad en símbolos, carece del protagonismo suficiente para criticar la organización discursiva de esa realidad desde modelos de significación alternativa. Entrar a valorizar tal protagonismo, implica reconocer la capacidad que tiene la cultura de transformar y rearticular las determinantes sociales mediante un juego cruzado de contrarréplicas que exacerban las *asimetrías* y los *desfases* hasta romper con la uniformidad de las programaciones de series trazadas por la racionalidad dominante. La relación de estructuras entre estética y sociedad es una relación basada no en correspondencias lineales de formas y contenidos, sino en respuestas desencajadas por las múltiples fracturas de signos de la creación simbólica que estremecen cualquier orden de traspaso lineal entre texto y contexto, sus *vacilaciones* y *desfallecimientos*, las zonas más oscuras en que se gesta la ideología. No en vano la aserción paratextual del se-

gundo poema que elegimos más arriba, La poesía no es suficiente, y que interviene sobre la imagen utilizada.

Escueto y efectivo, nos encontramos aquí con la figura de un muchacho hambriento y pobre delante de un plato vacío, recortada sobre la página en blanco y sin ningún otro elemento que distraiga la mirada del receptor. Su descoloramiento, propio de la fotocopia en blanco y negro, pareciera remitir a una premodernidad técnica que niega la actual tecnomediatización de lo social, su licuefacción a fuerza de hipostasiar superficies hiperrealistas, brillantes, sin porosidades ni intersticios. Como las de una publicidad.



El desgaste de la fotocopia que se reproduce sobre sí misma, la opacidad de los granos fotográficos, indicio de precariedad y devastación materiales, acusan el reviente de una trama histórica hecha de supresiones y postergaciones. Lo utópico se somatiza. Y lo utópico, a diferencia de una ficción del futuro que se dedica a esbozar lo que podría pasar, pone en jaque al presente para desordenarlo. Lo utópico es una localización que, con el espacio real de la sociedad, mantiene una relación de analogía inmediata o inversa: es la promesa como instancia performativa de lo que hoy no tiene lugar. De allí que, para Padín, la categorización del artista como hacedor implique una negatividad ante aquello de que "todo lo racional es real y todo lo real es racional". Desde un enfoque dialéctico y moderno, la productividad transforma lo que una vez hubo, lo estático: este hacer negativiza la materia a la que nos hemos habituado, la desestructura, y reclama por un nuevo estadio de recomposición. Acaso convenga derivar estos postulados hacia ciertos campos del magnetismo, que por supuesto tienen su analogía bíblica: luz, tinieblas, escritura, imagen. Es que un solo signo desencadena una nueva configuración que no es sino el tajante rompimiento de la nada, de la materia sin sentido; es algo que se nos agrega, que debemos asimilar, que nos secuestra. Al igual que el flujo eléctrico que ha roto una estática, la opacidad de esos granos fotográficos estallados por la fotocopia nos desborda, nos empuja hacia más texturas y textualidades, hacia un mar de grafos que miente sosiego. Y es aquí donde se hace patente la ironía –feroz– de estos *Poemas Visuales*, esa "negación radical que, sin embargo, revela como tal, mediante la ruina de la obra, el absoluto hacia el que la obra progresa" (3).

En todo poema existe o puede existir, aunque sea mínimo, una instancia de narración, un dispositivo retórico de persuasión que genera la ilusión de un enlace entre un comienzo y un final, ya sea en términos estrictamente líricos, argumentales o mera-

mente conceptual. Pero durante la modernidad se supo interrumpir dicha consistencia significativa por medio de la suspensión del sistema tropológico en que éste se funda. La constante intervención del autor en la secuencia referencial opera por parábasis para dar lugar a lo que tradicionalmente la estilística identifica como anacoluto. El anacoluto es un artificio que actúa en el nivel sintáctico del discurso y consiste en la interrupción de las expectativas generadas por él. El lector ve desviada su atención hacia elementos periódicos que lo sorprenden una y otra vez con algo imprevisto, de tal modo que su vocación de sentido se ve una y otra vez desplazada o diferida, postergada indefinidamente hasta que, en ocasiones, se forma dentro de la obra, otra secuencia narrativa paralela y autosuficiente, y no siempre armónica con la trama. Según este modelo, la relación posible entre discurso mencionado y discurso comentado es por fuerza irónica, toda vez que el lector no consigue integrar ambos niveles del texto en un sistema consistente, y entiende dicha armonía incompleta como distancia infranqueable entre las totalidades de sentido designadas por cada uno de esos niveles. A menudo, dicha distancia hace *incomprensible* un texto o promueve la entronización de lo fragmentario. Y "puesto a elegir la forma idónea del repertorio formal de las vanguardias, no dudaría en identificar el fragmento como la más característica, no sólo por ser un momento clave dentro del sueño de la obra de arte total del romanticismo alemán. Tampoco porque el fragmento sea el destilado formal perfecto —valga la paradoja— del sentido desintegrador de las vanguardias, coletazo a la izquierda de la epifanía hegeliana. Menos aún por considerar el fragmento como el último residuo de una imposibilidad, la de escribir, practicada en este siglo de manera maestra por Samuel Beckett y del mismo modo teorizada por Blanchot. No. Mucho más pragmática: la forma del fragmento se vuelve idónea en nuestro siglo por ser la representación de la idea de un derrumbamiento (en realidad: de un arruinamiento) del mundo" (4).



Pero quien habla de derrumbamiento, habla también de reconstrucción. No en vano buena parte de estos poemas muestran el subrayado del contexto, del proceso en relación con la obra. La eficacia se orienta hacia la difusión de mensajes alternativos, hacia la creación de espacios de intercambio y de información, de centros de reunión y de debate. El texto se inclina hacia la actividad que lo rodea, como lo muestra claramente el caso de Se va a acabar, de 1984. En él, un hombre de rasgos casi indiscernibles sostiene una pancarta en la que el enunciado paratáctico muestra un paréntesis icónico en su construcción, a modo de retruécano ideogramático (una vaca). Alrededor de la figura humana, el objeto directo: "la impunidad", un discurso heredero de las acciones de borraduras implementadas por los actores de la transición. La vacilación jurídico-institucional de los gobiernos pos-dictatoriales en materia de derechos humanos (representado en la sobrepuntuación del sintagma, su discontinuidad), entre otros factores, fue lo que favoreció una circunstancia en la que la lucha por las definiciones de la memoria se constituyó en un nicho de producción de políticas de identificación y reconocimiento teórico cultural. En términos artivistas y considerando la mili-

tancia de Padín respecto a esta instancia de la historia reciente, se llevó a cabo una "guerrilla semiológica".

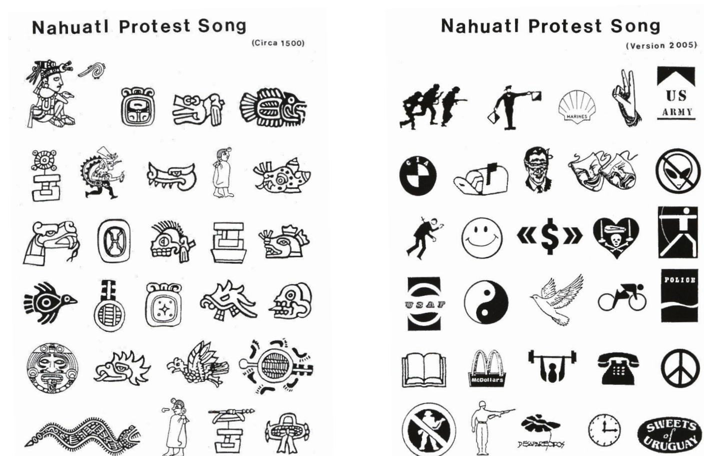


La heráldica de la vaca no es gratuita. Emblema de una economía agroexportadora, pero también de la oligarquía regional que incidió de manera decisiva en el ascenso de los militares al poder, la vaca sigue ramificando otras connotaciones. Especialmente a partir del poema *Guitarra Negra*, de Alfredo Zitarrosa. La antológica construcción ficcional de la res con la cabeza partida y colgada de un gancho es la de una interrupción institucional que invalida y trastoca las narrativas que constituyen la nación-Estado como "comunidad imaginada". También el hecho de que se buscara imponer la reposición en un lugar hegemónico de los tropos "modernos" de la continuidad, la totalidad y la reconciliación como manera de negar el espacio que aun hoy ocupan en nuestro país los pactos de la dictadura después de la dictadura. Por eso es dable ver aquí una de esas fracturas a partir de las

cuales se resquebrajan y redefinen los imaginarios sociales. Ciertas metáforas corporales como el dolor, el desgarramiento, la marca de la tortura (que se manifiestan en la gramática del frigorífico, el golpe del marrón, la carne "for export del Uruguay"), sirven para anclar a la conciencia colectiva un discurso desvertebrado por el terror, y para resistir los borramientos que la "posdictadura" supone, y que ese tránsito exige como precio y prenda de la "democracia".

Si usamos algunos conceptos propios de las teorizaciones de Luhmann (5), valdrá destacar aquí la aplicación del metacódigo "relevancia/opacidad" en sus dos niveles. En el primero se opera *construyendo relevancias en los productos mediáticos –tomados como corpus a analizar–*, exponiéndose en horizontes hermenéuticos diferenciados; en el segundo nivel, esa misma operación despliega su programa matriz de opacidades como *campo no marcado*, conservándose el código en una especie de *punto ciego* como eje fabulador de realidad (o imaginario, al decir de Castoriadis) expresado por la elipse. Es el juego de una cámara que selecciona los hechos que luego serán versiones de una historia, cuyo remanente de imágenes o acontecimientos sumido en la exclusión será siempre inevitable. Claro está que este código de construcción vendrá formulado con contenidos diferentes dependiendo de la perspectiva que se asuma en la definición del imaginario. Padín sabe que el código no sustituye la realidad observable, sino que la programa en su dinámica de diferencia y de unidad de la diferencia. Fiel a la tradición contestataria de la poesía experimental, el autor buscará no "manipular los signos del repertorio propio de cada lenguaje en una fruición redundante de soluciones ya conocidas y aceptadas por el establishment, ejercicio insustancial de virtuosismo epigonal. Se trata de generar información que problematice al lenguaje empleado (y, por ende, el resto de los lenguajes) y, también, a la sociedad que los sustenta, cuestionando y obligando a rehacer sus estructuras a la luz de los procesos que despierta el nuevo conocimiento" (6).

Al tomar partido, Padín observa y revierte las relevancias oficializadas, sus mecanismos de descripción (priorización, narrativización, naturalización, etc.) que organizan el relato de su realidad como construida, llegando a definir las opacidades de lo presente como ausente, de lo preterido, de las diferentes formas de programación de la contingencia a modo de denuncia. Otro ejemplo se puede observar en las dos versiones de *Canción de protesta náhuatl* donde el uso de un códice que da cuenta del avance colonizador durante la Conquista se coloca paralelo a otro texto que da su versión actualizada.



La versión del siglo XVI refleja la imagética propia del pueblo azteca. La del 2005 es una conjunción de pictogramas y logotipos publicitarios humorísticamente retocados: nos encontramos frente a la técnica del ensamblaje común a los procesos de transferencia cultural y de las cadenas de traducción que caracterizan a la experiencia latinoamericana de una cultura periférica que nos habla de las discontinuidades de contexto entre el original metropolitano y sus reciclajes locales. Además, el poema parece

sugerir que el sentido humano de la historia depende fundamentalmente de la no-reificación, es decir, de la resistencia a la fetichización del mundo como mercancía, de la resistencia a la tecnologización del mundo como reserva disponible para la explotación. A mayor periferia, mayor potencia de historicidad. Y la historicidad, y con ella la presencia de sentido de la historia, subsiste hoy en lugares donde la acumulación flexible no ha tenido todavía recurso de entrada o ha sido resistida y rechazada. Si la modernidad está caracterizada por las metanarrativas, y la posmodernidad por la ausencia de ellas (y por una proliferación compensatoria de micronarrativas), entonces no habría posmodernidad en países del Tercer Mundo, por cuanto las brutales formas de dominación nos estarían dando un centro simple y claramente definido, alrededor del cual se hace posible y necesario tejer o sostener una narrativa emancipatoria.

Citas bibliográficas y referencias

1- *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, de V. Volshinov y M. Bajtín. Alianza Editorial, 1992, Madrid.

2- *Malaise dans l'esthétique*, de Jacques Rancière. Paris, Galilée, 2004

3- *La ideología estética*, de Paul de Man. Traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart. Editorial Cátedra, 1998, Madrid.

4- *Visión de la poesía latinoamericana actual*, de Eduardo Milán. Artículo de la revista Insomnia, 1995. Montevideo, Uruguay.

5- *La realidad de los medios de masas*, de Niklas Luhmann. 2000, Barcelona/ México, Anthropos /U. Iberoamericana. Traducida por Javier Torres Nafarrate.

6- *Vanguardia y experimentación poética*, de Clemente Padín. Texto escrito para "Intersignos, encuentro sobre poesía experimental", organizado por Philadelpho Menezes en la Universidad Pontificia de Sao Paulo, Brasil, Mayo de 1998.

Homenaje al cuadrado

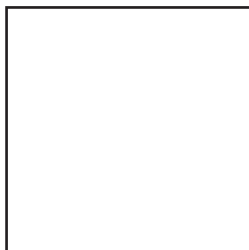
El "aura" o percepción de la lejanía inalcanzable como la singularidad irrepetible de un objeto sometido a la contemplación atenta y pausada es lo que, según Benjamin (1), rodea a la obra de arte incardinada en la tradición. Objeto único y, por eso mismo, susceptible de encarnar la idea de autenticidad, esa condicionante no puede aparecer hasta que la mecanización de los procesos de reproducción se haya convertido en procedimiento industrial: la unicidad del objeto artístico, en cuanto proyección singular de los valores de la tradición en la que nace inserto, queda rota por la posibilidad de acercar el objeto a la masa, multiplicándolo. Es así que el "arte auténtico" se opone a las formas de la fabricación en serie, consideradas como degradadas y degradantes desde los discursos legitimadores de la alta cultura. Ahora bien, vale preguntarse qué ocurre cuando las técnicas de reproducción se aplican a la creación de réplicas de los originales artísticos, cada vez más perfectas y numerosas, potencialmente infinitas, incluso, hasta que consiguen con ello borrar la diferencia perceptiva entre el original y la réplica. Ese acercamiento, esa "vulgarización", conlleva una atrofia del "aura" de singularidad y genialidad que acompaña a la obra artística. No es necesario entenderlo en términos negativos: el ocaso de lo aurático encierra también en su núcleo la posibilidad de una estética más democrática. Téngase en cuenta que el origen de esa instalación del aura en torno a la obra de arte muestra una evidente conexión con el culto a los objetos sagrados, y el culto es siempre una delegación, una subordinación irracional del hombre a un poder superior e incomprensible.

Esa atrofia aurática sucede, también, con la heterodoxa utilización del cuadrado que realiza Padín a partir de una serie de

textos iconográficos según las estéticas de varios poetas y artistas visuales del siglo XX. Con ciertas vinculaciones a la iconoclastia propia del movimiento Madí, es difícil no pensar aquí en una especie de humorada al mejor estilo Pierre Menard, en el que se afianza lúdicamente el concepto de *paideuma*.

carre carre carre carre
ca ecar arre arre
car recarre rre
carrec rec recar e
car carre rrec re
ca ar ecarre e
carre rre arre arre
c rec ecar e
c reca car carre
ca arre arre rre
carre rr a e
carre carre carre carre

A la manera de
PIERRE GARNIER



A la manera de
JOHN CAGE

Tal como plantea Pound en su *Guide to Kulchur* (2) o los poetas paulistas en sus manifiestos concretistas, se establece *en el presente* una diferencia entre las tradiciones que están vivas y las agotadas o exhaustas. El *paideuma*, que actúa por contraste y

diferenciación, rechaza la valoración de la tradición literaria según sus líneas dominantes, representativas o estabilizadoras: busca las líneas de evolución pero no las encuentra en la "atmósfera" de un periodo, ni en los "hábitos" de una época, sino en los márgenes, en lo no-representativo, en el trauma de lo inorgánico e inestable. La noción de *paideuma* instaura un comienzo como *construcción de un linaje*. Este dispositivo no parece ser muy congruente con la idea convencional que se tiene de la novedad en las vanguardias ni con su perfil de promoción de escándalos. Pero esta incongruencia sólo se mantiene si se insiste en comprender a las vanguardias de mediados de siglo como una derivación de las vanguardias "históricas".

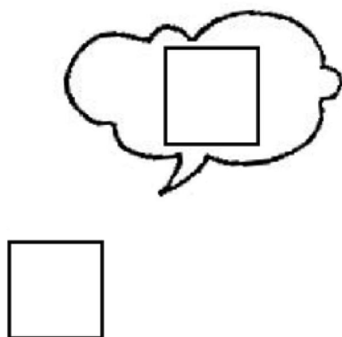
Padín propone otra lógica por la que la construcción de un linaje conduce a la reapropiación de sus diversos logros formales (Julien Blaine, Casimir Malevith, Brossa, Garnier, etc), a la vez que otorga a cada objeto artístico un futuro y una tradición de modo simultáneo. Desde la abstracción geométrica propia del suprematismo al arte conceptual, desde la carmina figurata al repertorio formal del grupo Noigandres, los poemas visuales que conforman el Homenaje al Cuadrado (compuesto en 1999, e inédito hasta su inclusión en Poseías completas, por la Editorial Del Lirio en 2014, México) colocan el código lingüístico como un descifrador intersemiótico del código pictórico: o sea, la presencia de lo lógico-discursivo está presente en el significado de las claves indicadas, lo que también incluye a todos los paratextos en el que el "paideuma" se ofrece como clave interpretativa. Respecto a la estructura visual, la misma se metaformiza en la estructura verbal y viceversa. Se realiza el isomorfismo espacio-temporal en virtud de la autorreferencialidad extrema que suelen alcanzar. Se podría trasladar aquí las observaciones de Moacy Cirne (3) sobre los trabajos de Wlademir Dias-Pino, Luis Angelo Pinto y Decio Pignatari, cuando se refiere a ese "realismo semiótico: la práctica significante del texto en su absolutización semántica: signo de signos".

ceu	cor	sol
luz	ovo	ave
asa	voo	vae

A la manera de
WLADEMIR DIAS PINO

En el entramado de tal constelación, también surge una advertencia propia de los dispositivos propios de las neovanguardias: se puede evitar un sistema dado o determinadas reglas, pero nunca se puede poner en duda el principio de sistematicidad (no se trata de un juego de reglas sino de un juego cuyas normas deben establecerse en el proceso de juego). Dicha observación sostiene la licitud del establecimiento de un paradigma que, en este caso, tiende a imponer "la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, el ritmo velocísimo... el placer de la variante sutilísima" (4), complementarios al gusto por la alteración infinitesimal o el ritmo como factor organizador. Según este criterio, límite y exceso definen por lo demás una sociedad descentrada, mientras que detalle y fragmento muestran un nuevo saber gnoseológico que prescinde del sujeto para convertirse en índice del objeto. Su figuración no residirá en la confluencia de elementos heterogéneos en un espacio concéntrico, sino desde la concepción de un espacio en cuanto explosión hipertextual, incitándonos a entretejer relaciones entre diversos planos. La superposición, la perforación, el encabalgamiento y el pliegue conjugando un mismo principio desembocan en la creación de un punto en expansión. De allí que el "Homenaje..."

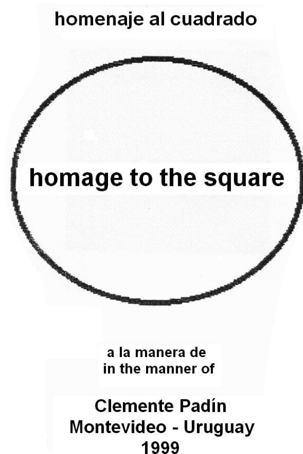
también recuerde a Edgardo Antonio Vigo, quien tomó conciencia de que esa tensión debía llevar a la creación de un nuevo campo expresivo y que éste vendría seguramente por medio de la "recuperación del objeto", tal como lo planteaba Joaquín Torres-García por la década del 40.



A la manera de
EDGARDO ANTONIO VIGO

"En la repetición el archivo se convierte en práctica" (5). La reproducción que no reconoce contexto o situación alguna promueve por sí misma "una conmoción de la tradición", al decir de Benjamin (6). Tal descontextualización ya no es susceptible de una "función ritual" de la obra de arte, sea éste mágico, religioso o secularizado, y sus consecuencias se pueden sintetizar en dos aspectos. Primero, hay un cambio radical en la función misma del arte: expurgado de su fundamentación ritual se impone una praxis distinta, a saber: la praxis política. Segundo, en la obra artística decrece el valor cultual y se acrecienta el valor exhibitivo. "Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos

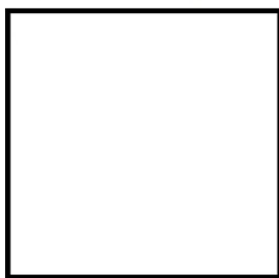
polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza" (7). De allí que, a partir de lo lúdico, "las prácticas de la parodia pueden servir para volver a implicar y consolidar la distinción misma entre una configuración de género privilegiada y naturalizada y otra que aparece como derivada, fantasmática y mimética: una copia fallida por así decirlo" (8).



La parodia supone cierta capacidad de identificarse y aproximarse. Implica –en última instancia– una intimidad con la posición que el acto mismo de la reapropiación altera. Entra en una relación de deseo y ambivalencia. Pero también debemos recordar que el papel crítico de la parodia es separar las formas, vaciarlas y demostrar su maleabilidad adaptándolas de manera casi aleatoria. Sabemos que la mala lectura puede ser más importante que aquella que se legitima en la proximidad. Es más: la tradición se funda, en buena medida, sobre un conjunto de traducciones equívocas, ese rumor o lapsus constante que sustenta el cogito interruptus contemporáneo, así como también el avance sobre

cualquier modalidad de discurso prefijado, ofreciendo en cambio una "aproximación al diseño instrumentalista, generador y de proliferación" (9). Se introducen accidentes, efectos inesperados y cualidades intuitivas, subjetivas y no sujetas a una lógica lineal de decisiones que se identifique con categorías tales como tipología, representación o signos, y relaciones estables entre ideas y formas, o contenidos y estructura soporte. De cara a evitarlo, la introducción de diagramas tales como las figuraciones geométricas confía en una "transformación y liberación, introduciendo nuevos significados en las formas" (10), eliminando las elecciones tipológicas y obteniendo un resultado inesperado.

POEME METAPHYSIQUE, POEME...



CIRCLE

A la manera de
JULIEN BLAINE

Titular un poema de "metafísico" en tiempos de postmetafísica se corresponde perfectamente a la idea de que el enunciado ya no es simplemente un enunciado sino las condiciones de posibilidad del mismo. Pero ese enunciado revela, a su vez, que la cultura occidental, además de partir de un modelo logocéntrico del lenguaje, se basa en pares de oposición tales como, por ejemplo, figurar y decir. En su *Ensayo sobre Magritte*, Michel Foucault

(11) analizaba, justamente, a partir de estas oposiciones, la división entre signo e imagen, palabra e ícono. Y con el caso emblemático de Esto no es una pipa, repara en la capacidad de decir y de representar al mismo tiempo que poseen los caligramas y en cómo estos se sirven de las propiedades visuales de las letras. "El caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización: mostrar y nombrar, figurar y decir, reproducir y articular, mirar y leer", dirá. Según Foucault, Magritte pretende sacar a los cuadros de una región familiar de lectura (igual que lo haría Duchamp a partir de sus ready-mades) y realizar, así, una crítica a la idea de que la palabra reenvía hacia la cosa como una flecha o dedo índice que apunta a determinado objeto, dejando aparecer, sin equívocos ni vacilaciones, aquello que representa. El caligrama (o, en nuestro caso, lo pictográfico) aproxima lo más cerca posible texto e imagen. Hace decir al texto lo que la imagen representa y aloja el enunciado en el espacio de la figura. Sin embargo, Foucault señala que nuestros hábitos de lectura se encuentran demasiado enraizados y eso es lo que motiva la presencia de una contradicción cuando la pipa de Magritte no es una pipa y el cuadrado *a la Julien Blaine* no es un cuadrado sino un círculo: el caligrama nunca dice y representa al mismo tiempo. "Cuando se lee, se calla la visión; cuando se ve, se oculta la lectura". A lo que también agregará diciendo que, "en el caligrama, actúan uno contra otro: un *no decir todavía* y un *ya no representar*" (12) que nos traerá nuevamente a los intentos teóricos de aunar la imagen y la representación direccionándolas por los caminos de la conmoción, la verdad y el conocimiento. Pero eso sólo se podría producir si superamos de una buena vez el sentido común inplícito al dualismo maniqueo ficción/realismo (y ese tercero en cuestión: la verdad) y se acepta "la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, *fabrique* algo que

no exista todavía, es decir, *ficcione*. Se *ficciona* historia a partir de una realidad política que la hace verdadera, se *ficciona* una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica" (13). La cuestión radica en que cuando se dice historia también se dice cultura, o sea, producción de sentido. Y "si la cultura es donde *se articula el sentido* y donde *batallan los sentidos* en torno a conflictos de valor y poder, legitimidad e interpretación" (14), la cultura será, de modo ambivalente, "el escenario privilegiado para confrontar en ella *representación* (la figuración simbólica y sus mediaciones sociodiscursivas) y *desmontaje* (la crítica de los signos en tramados –siempre oblicuos– de poder y seducción)" (15). No en otra cosa se sostiene el trabajo de todo proyecto experimental: el hacer que una nueva información irrumpa en los repertorios del saber social trastocando las relaciones entre sus elementos, provocando y generando comunicación inquiriente. Sobre ese punto, Homenaje al Cuadrado propone la existencia de un nuevo tipo de alegoría "horizontal" en el campo de las artes para el que todo intento de combinar los compartimentos inconexos del universo social y material que se dan cita en la actualidad no puede realizarse siguiendo una escala temporal sino sólo saltando hacia delante y hacia atrás en un tablero que concebimos en términos de distancia.

Citas bibliográficas y referencias

1- *Discursos interrumpidos I: El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin. 1990, Editorial Taurus, Madrid.

2- *Guide to Kulchur,* de Ezra Pound. 1970, New Directions Publishing.

3- *A Explosão Criativa dos Quadrinhos,* de Moacy Cirne. 1977, Vozes, São Paulo.

4- *La era neobarroca*, de Omar Calabrese. 1999, Cátedra, Barcelona.

5- *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, de Gonzalo Aguilar. 2003, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires,

6- *Discursos interrumpidos I: El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin. 1990, Editorial Taurus, Madrid.

7- *Íbidem*.

8- *Íbidem*.

9- *Diagram Diaries*, de Peter Eisenman. 1999, Universe, New York, NY.

10- *Íbidem*.

11- *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, de Michel Foucault. 2004, A-nagrama, Madrid.

12- *Íbidem*.

13- *Microfísica del poder,* de Michel Foucault. 1992, Madrid, Ediciones de la Piqueta.

14- *En torno a las diferencias*, de Nelly Richard en *"Cultura, autoritarismo y re-democratización en Chile"*, 1993. Ed. Manuel Antonion Garretón, Saúl Sosnowski & Bernardo Subercaseaux. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

15- *Íbidem*.

Sonetario digital

Emilio Oribe ha destacado que, en el soneto, "el defecto de la disposición clásica consistía en que la percepción visual de los cuartetos y de los tercetos, así como el peso auditivo de la rima obligatoria, tendían por fin a tiranizar el gusto artístico, forzando la impresión espiritual de la lectura. Incluso sostiene que el soneto en sí bien podría ser "una forma tradicional de una gran poesía de la deducción. Su estructura se presenta como la de un silogismo poético, en el cual los cuartetos actuarían a manera de premisas y los tercetos, y en especial el que cierra la forma, como conclusión" (1). Y quien dice silogismo, dice también lógica y matemática.

Ya hubo quien señaló la afinidad constatada entre los sonetos (en cuanto poemas) y algunos teoremas de Euclides (en su sentido amplio, que incluye también a los problemas), que no se fundamenta únicamente en la "marca" citada para los "teoremas poéticos", sino también en paralelismos de circunstancias consideradas a veces como externas, pero que desde la teoría de las instituciones, se las pueden tomar como circunstancias esenciales de contexto histórico-institucional, a saber, la estructura artificiosa tanto de los teoremas (cuyo curso suele disponerse en torno a las catorce líneas) como de los sonetos (cuyos versos también se suceden en número de catorce). Una estructura artificiosa cuya creación, y sobre todo, su consolidación sólo podría explicarse en función de una "aristocracia", es decir, no de una sociedad popular o plebeya, ni siquiera "burguesa", en la que pudiesen haber cristalizado tanto la forma de los teoremas de Euclides como la de los sonetos de Giacomo da Lentino, por ejemplo: el contexto de una corte imperial como pudiera serlo la del emperador Tolomeo de Alejandría (304-285 antes de Cristo), en el

caso de Euclides, y la corte imperial del emperador Federico II Hohenstaufen (que reinó en Sicilia y Nápoles durante los años 1208 y 1250). En todo caso, las *instituciones* euclidianas (los teoremas y problemas de sus *Elementos*) constituirán, en adelante, un canon de racionalidad, y no sólo de la racionalidad geométrica en general, sino de la racionalidad geométrica axiomática y jerárquica. D. Hilbert (2) subraya la involucración entre la Geometría y la jerarquía de una sociedad política fuerte: "los Estados... tienen un virtual deseo de que reine el orden, no sólo en su interior, sino en sus mutuas relaciones. Lo mismo ocurre en la vida de las ciencias...".

Es obvio que estas estructuras necesitan un análisis más preciso en el que aquí no podemos entrar. Sin embargo, como prototipo de instituciones discursivas elementales, es indudable que considerar a los teoremas de Euclides o los sonetos bajo esta óptica es adecuado. Y esto sin perjuicio de que grupos de estos teoremas o sonetos puedan constituir subsistemas distributivos en los cuales asumen el papel de partes de una totalidad más amplia. Los teoremas ofrecen, sin duda, una "argumentación cerrada", que se ha convertido en paradigma del discurso racional, y que, es susceptible por tanto de un análisis noetológico. Precisamente por ello se nos ofrece como un "hecho" interesante el que, no en todos, pero sí en algunos sonetos, podamos descubrir un estrecho paralelismo con los teoremas euclidianos, siendo así que los sonetos son instituciones, racionales sin duda "en su género", pero no necesariamente "argumentativas". Es decir, suponiendo que los sonetos sean instituciones racionales pero de otro género que el de los teoremas, por así decirlo, que no son del género *quadrivial*, sino del género *trivial,* como puedan serlo las arias, las coplas, las canciones o la expresión de "pensamientos" desiderativos, descriptivos, irónicos (tipo *érase un hombre a una nariz pegado*). Se concederá, sin embargo, la posibilidad de que, aunque la mayoría de los sonetos no sean "dis-

cursivos", no existe razón alguna para que no pudieran ser argumentativos en algún caso. Y su carácter no nos obligaría a reducirlos a la condición de teoremas geométricos, puesto que la racionalidad no se circunscribe exclusivamente al ámbito de la racionalidad científica, la que (suponemos) nos conduce a verdades apodícticas (entendiendo las verdades como identidades sintéticas). Estamos ante un tipo de racionalidad que podríamos llamar "literaria", o "trivial", pero dotada de una estructura especial y que responde a la implementación férrea de un orden político y cultural. La subversión de esa estructura es lo que hace del Sonetario Digital un buen ejercicio de socavamiento.

Desde el prólogo al postfacio, todos los textos que conforman este corpus (compuesto en el 2000 e inédito hasta su inclusión en Poseías completas, por la Editorial Del Lirio en 2014, México) apuestan a una asemanticidad que surge del uso de los programas informáticos, haciéndolos actuar con su aleatoriedad estadística sobre los planos morfológico, sintáctico y ortográfico. Tales intervenciones señalan el límite interno a la escritura y ponen en relieve una yuxtaposición de fuerzas no-alusivas que apartan el trazo de su función utilitaria y, a su vez, concreta un desplazamiento de su praxis social. Con algunos puntos de contacto con la propuesta ideologemática (pero no formal) de Signografías y otros textos, asistimos aquí a un transvase de la esfera objetiva a la esfera imaginaria: el acto poético deja de representar cualquier modelo de realidad para situar al signo (sea número o morfema) como única realidad.

´ó"á¼ò½é¡

¡ÏÂÔØ£ ×£Ï£Ò£ ÄÎÄ¼þ ¡°ÐÂÊÀ¼Í Ðe
ÌôÕ½ÖÐ¹úÅà Ñµ´ó"á¡ ¼ò³ÆNCTC)ÊÇÒ"
ÄêÒ"È¹úÄÚ×ÉÑ¯ÅàÑµ½ç¹¢È¡µÃ¾Þ Ðe
æÄ£×î´ó¡¢¹æ¸ñ×î¸ßµÄÐÐÒµÐÔÊ¢"ÊÇÒ"

×½ìÖÐ¹úÅà Ñµ´ ó"áÓÚ 2001Äê 11ÔÂÐe
25ÈÕÔÚÉÏº£Ê¤ÀûÕÙ¿ª£²µÚþ½ìÖÐÊÇÒ"
ÄêÒ"È¹úÄÚ×ÉÑ´ó"á½"ÔÙ´ÎÔÆ¼%"aAÐe
µÚþ½ìÖÐ¹úÅàÑµ´ó"á½"ÔÙ´aÎÔÆ¼¯ÊÇÒ"

µÚþ½ìÖÐ¹úÅàÑµ´ó"á½"ÔÙ´ÎÔÆ¼¯ÊýÊÐe
³¤ÆÚ"îÔ¾ÔÚ×ÉÑ¯ÅàÑµ×¨ÒµÁìÓò£²¢ÊÇÒ"
öµÄ×ÊÉîÅàÑµ×¨¼Ò£ÒÔ¼°ÅàÑµ¹"Ë¾µÄÐe

Ô½Áìµ¼ÈË¡£ËûÃÇÀ´×ÔÃÀ¹ú¡¢"ÄÏÑÇÊÇÒ"
Ð"îÔ¾ÔÚÖÐ¹ú×ÉÑ¯ÅàÑµÊÐ³¡½ü20 0¼ÒÐe
¢ÆóÒµ¼Ò¼°¸ß¼ Ö°Òµ¾Àíº ÍÔÚ¸÷×ÔÊÇÒ"

Ahora bien, tal planteo responde en este caso a una función estética del lenguaje que surge como consecuencia de un "conjunto de redes de fuertes tensiones de improbabilidades –asociadas a unidades lingüísticas–" (3) cuyos correspondientes cálculos son realizados por computadora. La puesta en marcha de su entropía en cuanto dispositivo genera un fuerte incremento de información gracias a la desestructuración del discurso con respecto a su naturaleza normativa.

sax-sex-six-sos-sux

^[[cielo holem^[[cle andirty;r dioactivoster
^[[ciel nholem^ [[H^[[J^[[clea nhole; holeH
^[[ciel nholem^[[clean;holedirtyH^[[holster
^[[cielonholem^[[hole;cleansterilizedH^oleH

^[[cielo nholem^[[hole;holedirtyH^[[holester
^[[cielo holem^[[tadioactive;cielosteriloleH
em:dorta^[[hole;cieo nster ilizedH^[[hoster
^[[cielo nholem^[[hole;holeoverflowingH^oleH

^[[cleanholem^[[hole;holedirtyH^[[holster
^[[cleanholem^[[clean;cleansterilizedH^oleH
dioactivecleanhole^[[hole;holeoverfloster

radioactiveradioactiveradioactive^[[radiooleH
^[[cleanholem^[[cleandirty;holeradioactivster
radioactiveradioactivehole^[[holehole;hosoleH

Y es en ese aspecto que Sonetario Digital se muestra como una variante más de la deconstrucción del valor documental estipulado a todo tipo de textualismo, ya que este último siempre propondrá una lectura homogénea y excluyente de los huecos o zonas de indeterminación (el "holeoverflowing") en el universo de los signos. Lo asemántico evidencia aquello de que no toda escritura es escritura que confirme "la consistencia de la visión", sino que lo que anima sus otras posibilidades puede proceder como una tracción centrífuga de lo que la escritura en sí reivindicó a lo largo de toda su tradición logocéntrica: la hegemonía de un espacio-tiempo único y necesario en un momento histórico en el que la virtualidad está haciendo del espacio-tiempo una

eventualidad de connotaciones cuánticas. Ante eso, sólo queda la conjunción de lo poético y lo político como una "acción contra la escritura que reproduce el interés constitutivo de la potestas despótica" (4). Por eso vale aclarar que el Sonetario Digital (busca la) traza (para) una gramática de lo que aún no tiene nombre, que produce un espacio más allá de lo visible. Una voluntad de grafizar que hace pensable, y paradójicamente legible, otro(-s) espacio(-s): el(los) de un caosmos pos-joyceano que implica la rotura de la unicidad del sujeto como matriz de representación universal, y la dispersión de los sentidos como resistencia al control dominante de una interpretación monológica de la cultura. No otra cosa plantea el soneto   al utilizar una secuencia ininterrumpida de este código que, en informática, no hace referencia solamente a un mero espacio en blanco sino que se define como *no-break space*, es decir, como un espacio que no debe romperse (por ejemplo, con un salto de línea) y cuya función reside en ofrecer diversas alternativas de legibilidad ante cualquier tipo virtual de escritura.

El soneto deja su condición de entelequia ex(s)tática que el imaginario le cedió, y pasa a ser una forma dinámica y abierta, un modelo cibernético por el que no se puede hablar de territorialidad, materia, cosa u objeto. "Hay sólo mapas de mapas, puntuaciones de puntuaciones, relaciones de relaciones, diferencias de diferencias. En cibernética la visión del mundo es consecuencia de cómo lo trazamos o puntuamos. Este proceso es recursivo: lo que uno traza es lo que uno ve, y lo que uno ve es lo que se traza. El mundo de la cibernética es el mundo de los procesos mentales en los cuales los contornos son propuestos por la imaginación creativa de quien observa" (5). Y es con esta tesitura que Padín apela a la memoria estructural del soneto a través de un proceso que Haroldo de Campos (6) denominó "movimiento plagiotrópico", cuya característica reside en la traducción de la tradición, y no necesariamente en un sentido rectilíneo. Encierra un intento de descripción semiótica de los procesos literarios, como el producto de un relevo ilimitado y continuo de interpretantes que se desarrolla en el espacio cultural. Lo que también hace que este conjunto de poemas se acerque a la noción de nodo, ese punto de intersección en el que confluyen parte de las conexiones de otros espacios reales o abstractos que comparten sus mismas características y de una manera no jerárquica. Tal quiebre de coordenadas euclidianas promueve un escenario condicional de este tipo de interpelaciones nómades por el que se enfrenta un nuevo desafío: el no dejar que se anule "el vigor

de la contienda por reflejos demasiado cómplices entre las imágenes físicamente intercompenetradas de lo criticado y de lo criticante" (7), entre la herencia auratizada de la forma del soneto y su insurrección paródica. A partir de la praxis, Padín pone en evidencia que "las vanguardias clásicas agotaron su réplica contestataria al enfrentarse con simbologías de la institución cada vez más rebuscadas. Hoy este mismo exacerbado rebuscamiento que trama intrigas y simulacros nos exige reaprender a salvar el gesto de la acusación: a no dejar que este gesto se mimetice con la pose apenas reclamante de un desacuerdo ya no sólo tolerado sino que premeditado por la lógica insidiosamente pluralista del sistema postmoderno" (8).

Citas bibliográficas y referencias

1- *Poesía*, de Emilio Oribe. 1944, Biblioteca de Cultura Uruguaya, Montevideo.

2- *Geometry and Imagination*, de David Hilbert. 1999, American Mathematical Society.

3- *Estiajes*, de Ladislao Györi. 1994, Buenos Aires, Ediciones La Guillotina.

4- *Mirada, escritura y poder. Una re-lectura del devenir occidental*, de J.L. Rodríguez García. 2002, Bellaterra, Barcelona.

5- *Pasos hacia una ecología de la mente: colección de ensayos en antropología, psiquiatría, evolución y epistemología*, de Gregory Bateson. 1999, Ed. Lohlé-Lumen, Buenos Aires.

6- *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, de Haroldo de Campos. 1981, U de São Paulo.

7- *De la rebeldía anarquizante al desmontaje ideológico (crítica y poder)*, de Nelly Richard. Texto publicado el 12.06.09 en el sitio www.disidenciasexual.cl

8- Íbidem.

La poesía es la poesía

Como quien busca cerrar el círculo después de haber transitado por lo asemántico y el experimentalismo visual, La poesía es la poesía (publicado en 2003 por Ediciones Imaginaria, Montevideo) es un viraje que salda viejas deudas con esas trayectorias, pero que también aúna otras corrientes como lo son el arte performático y el conceptualismo. Lo tautológico del título (o lo que en retórica se denomina epanadiplosis) dista de ser gratuito: advierte la exaltación del proceso por sobre el resultado, de la concepción por encima de la realización, del concepto por sobre la cosa. Lo que rememora la vieja definición de Duchamps cuando afirmaba que el "arte es lo que el artista llama arte". Virtualización y carnavalización por los que la factura poética no tiene por qué depender necesariamente "de su presencia física; cuando deviene abstracción, no se distorsiona y altera por su reproducción en libros. Deviene información primaria, en tanto que la reproducción del arte convencional en libros y catálogos es necesariamente información (distorsionada) secundaria. Cuando la información es primaria el catálogo puede devenir exhibición" (1). Esta acotación adquiere su relevancia al confirmarse que la gran mayoría de los textos que conforman esta obra, casi que a modo de índice o catálogo, tienen como característica principal una alta carga autorreferencial. Comunican demasiado y demasiado poco, "según la feliz caracterización de Umberto Eco, abriendo un mundo de sentidos y significaciones que hará real la libre opción del lector a interpretar el texto de acuerdo a su nivel de conocimientos y experiencias personales, certificando la funcionalidad estética del poema" (2) así como la beligerancia ante el objeto artístico y de la voluntad de permanencia que éste involucra. Por eso el

tono sarcástico ante las distorsiones provocadas por el sistema consumista de evaluación artística. Al establecer lo hagiográfico de la praxis estética como entidad metafísica y asimilable, como una constante aspiración a una acepción única y continua que puede ser evocada una y otra vez sin que haya ningún tipo de desgaste, sólo queda el distanciamiento de un deletreo desmitificadamente corrosivo:

P
expresión artística
de la belleza

O
arte de componer versos

E
expresar lo bello
por medio del lenguaje

S
cierto indefinible encanto

I
obra de arte
que suspende el alma
infundiéndole
suave y puro deleite

A
h!

Dentro de esta doble espiral que va de la formalización a la formolización, el trazo instaura la refutación de los criterios de

calidad y estilo ligados al arte tradicional, ya que no dejan de ser una articulación discursiva históricamente determinada. Y que, sin embargo, tiende a absolutizar lo que no es más que un producto de la alta modernidad, transformándola en síntoma de una esencialidad atemporal y abstracta. Esta perspectiva empuja a que la teoría y la producción caigan en el idealismo más desencarnado, a la vez que legitima como indiscutible una plataforma de nociones que no son más que consideraciones situadas, *localizadas*, cuyas particularidades definitorias nunca pueden establecerse en la forma de un sistema estático, puesto que están siempre sujetas a un constante *cambio de lugar*. No es posible evitar la *lógica del sentido* porque la misma materialidad del signo nos lleva a esa finalidad última: la producción de significados y sentidos socializados. Se desmantela la prioridad logocéntrica otorgada a la palabra frente a la escritura. Claro está que la cuestión radica en que la palabra no valoriza a la escritura, sino que asume su condición sustitutiva de las presencias del texto: la seducción de un texto está en el conjunto de todos sus significados simultáneos, no en sus elementos aislados. Resignadamente, pero sin dejar de lado la vieja humorada dadaísta, Padín reescribe frente a este panorama la propuesta de Tristan Tzara:

Tome 12 sustantivos
8 adjetivos
2 conjunciones
6 verbos
1 adverbio
4 preposiciones
8 números
y signos de puntuación.

Mezcle en una hoja
ordenando las palabras

en versos armoniosos
y...
ya está pronto para ser leído.

Con todo, esta pulverización de la finalidad trascendente de lo poético ya no responde a las viejas consignas del café Voltaire. El derrocamiento del orden "como metáfora de la institución guardiana del sistema (que) fue la consigna anarquista de un arte motivado por la utopía revolucionaria de una transformación *global* de la sociedad" tuvo que tomar otras estrategias. Pues, "¿cómo seguir validando este horizonte teleológico que supeditaba la obra a la metajustificación de un significado redentor, cuando la historia se ha quebrado en una multidireccionalidad de significados parciales y transitorios que ya no admiten ser reconjugados bajo la visión totalizante de un *proyecto de mundo* o de una *alternativa de futuro*?" (3). Tal posicionamiento corresponde a despertar una actitud oximorónica en el receptor para reunir, en una misma operación significante, la norma lógica, la negación de esa norma y la afirmación de esa negación, enunciando la simultaneidad de lo negado y de lo afirmado, de lo posible y lo imposible, en un proceso de simbiosis que, al ultrapasar el movimiento de afirmación y negación, se afirma una realidad otra, el término dialéctico que origina implosivamente una pluralización de poéticas posibles.



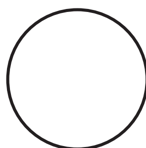
En esta pluralización, "al *principio de esperanza* vuelto hacia el futuro, lo sucede el principio de realidad, hondamente anclado en el presente. (...) Frente a la pretensión monológica de la palabra única y de la última palabra, frente al absolutismo del *interpretante final* que estanque la *semiosis infinita* de los procesos sígnicos y se cristalice en un porvenir mesiánico, el presente no conoce sino síntesis provisorias y el único residuo utópico que puede y debe permanecer en él es la dimensión crítica y dialógica inherente a la utopía. Esta poesía del presente no debe, a mi modo de ver, propiciar una poética de la abdicación, del eclecticismo o de la facilidad. La admisión de una *historia plural* nos incita a la apropiación crítica de una *pluralidad de pasados*, sin una previa determinación exclusivista del futuro" (4). Tras la reubicación de las categorías sobre la verdad y el arte que llevó a cabo Nietzsche, tras la *verdad del arte* defendida por Shopenhauer, Heidegger o María Zambrano, tras la lectura de los acontecimientos estéticos *puntuales* sobre los que pensaron Walter Benjamin y Michel Foucault en sus definitivas formulaciones de la *pérdida del aura* en la obra de arte contemporánea y la *muerte del autor*, respectivamente, gana sentido la alegoría extrema de Vattimo (5) acerca de la *muerte del arte*, figura que representa por correspondencia la crisis a la que han llegado los modelos del pensamiento modernista y que ha propiciado la estructuración social y la globalización de la tecnoideología y la *verdad de mercado* del capitalismo tardío. Esta visión de una cultura que la contempla en su movimiento de expansión y disgregación, de relativización y diferenciación, se sostiene, precisamente y en oposición a la razón teleológica del modelo clásico del pensamiento modernista, sobre el *valor* que puede pensarse desde la atención al acontecimiento, a la singularidad, a la excepción.

Una obra de arte, y por extensión el lenguaje poético que hace un uso transversal de los diversos dispositivos propios de varias disciplinas, conforma un discurso repetible pero no genera-

lizable. No sin que su conversión en significado universal o general traicione el propio ser arte de un tipo tal de discurso. Cada uno de estos artefactos que Padín elabora constituye un *acontecimiento singular.* Y el *sentido* es un acontecimiento-efecto singular: se produce por efecto de la proposición que es dicha, acontece y sucede desde ella, pero no es la proposición misma, ni en su dimensión designativa, ni en la manifestativa, ni en la de su significado. El *sentido* no puede confundirse con el *significado*, al que le corresponden condiciones de verdad, porque es un acontecimiento diferente, repetible pero no extensible a lo universal. Dice en concreto Deleuze (6): "Es más bien la coexistencia de dos caras sin espesor, de modo que se pasa de la una a la otra siguiendo su longitud. De modo inseparable, *el sentido es lo expresable o lo expresado de la proposición, y el atributo del estado de cosas* (...); la frontera entre las proposiciones y las cosas", tal como Padín expone lúdicamente en *Retórica*:

Luna llena
Plato plano de plata
de Platón
Agujero de cal
SELENE

F U L L M O O N

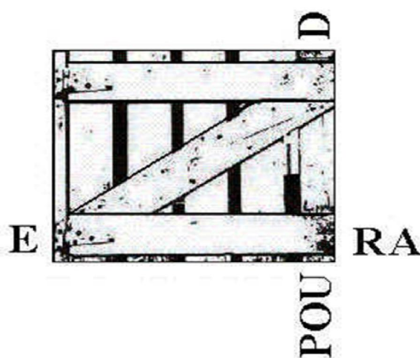


El autor intuye que sobre el sentido no puede construirse una gramática axiológica de la verdad y la falsedad, pero sí un juicio capaz de levantarse contra la comodidad de lo inmutable, de lo establecido, que se conciba a sí misma como un cuestionamiento permanente no ya del saber, sino de los sentidos que acontecen en la cultura vivida, experimentada y no fosilizada en cuanto ley. Lo más revolucionario de esta modalidad radica en que se convierte en una praxis liberadora al concebirse a sí misma como una actuación sobre la realidad y sobre el ser inmediato ejercida por el pensamiento desde el discurso lingüístico. Y ¿cuál, si es que lo hay, sería el tipo discursivo adecuado a esa clase de crítica? Un discurso que pueda liberar el sentido como acontecimiento bifronte, el discurso paradójico. Como el que concierne a los ya mencionados mecanismos del *Oxímoron*.



Tal desmoronamiento rechaza el binarismo de un enfrentamiento simple entre la autorreferencia del arte y el arte socialmente comprometido, es decir, entre la política del significado y las poéticas del significante. Las obras más complejas en el arte son, justamente, aquellas que, sin perder de vista su indagatoria del lenguaje artístico como forma, llevan la mirada del espectador a preguntarse, al mismo tiempo, por los usos políticos del significado cultural que ideologizan o desideologizan la mirada. Estas producciones requieren ser leídas desde la relacionalidad de una

especie de "tercer espacio" que conjugue, por un lado, la especificidad crítica de lo estético y, por otro, la dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural. De allí la insistencia con que Padín busca elementos de motivación más "vulgares", de más amplia masa lectora, que pueden abaratar el objeto poético en sí (si –Marx mediante– el lenguaje es una manifestación de la superestructura, habrá que reivindicar el valor de los lugares comunes de nuestra realidad ya que ellos constituyen el residuo de una organización social distorsionada y vacía). Al reducirse el texto a la palabra, esta última se propondrá como palabra-resultado. Tendrá valor en sí misma, se auto-abastecerá después de la primera fase de personalización. Y así la palabra-resultado, o palabra-objeto se convertirá en objeto visual y, por lo tanto, en objetivo visual. Por citar un ejemplo emblemático, *Noigandres* presenta una vocación intersemiótica y que, en este caso, evoca con los signos verbales "imágenes que se proyectan sobre la fantasía vidente", como colocó Ezra Pound (7) a propósito de la "fanopea".



Si bien ya hemos ahondado sobre las bases de la poesía visual en los capítulos anteriores, habría que agregar otro aspecto que lo concilia con lo performático, vertiente igualmente trabajada en La poesía es la poesía: el hecho de que la obra se construye apelando a la práctica sensorial del receptor, en donde lo visto

y lo leído funciona desde lo dispuesto por el cuerpo. La diferencia estriba en que, en este caso, el artefacto textual activa otro código además del lingüístico y el icónico: el kinésico, que amplía la exclusiva intelección racional y su insistencia semántica y despliega la experiencia estética del juego, en un acto de liberación total de sus espacialidades –tal como la función de la filosofía en Whitehead o de la popfilosofía rizonauta. En Padín esa modalidad atraviesa márgenes y umbrales haciendo que sus transfiguraciones sean la usina de unos fuera de campo sucesivos, con el que el autor habrá de coincidir en algún momento sobre el escenario por el que culminará la fusión del caso fortuito (el performer) con la idea súbita (el gexto). Lo que se podría explicar como un momento de mutación expuesta a la mirada pública en su condición de espectáculo no-ternable.

Véase, por ejemplo, el *Homenaje a John Cage*, cuya forma es la de un breve discurso acotacional: *Poema para leer con los ojos cerrados*. El acto de cerrar los ojos o taparlos, a la espera de un texto que se materializaría solo en su ausencia, no hace más que acentuar el cuerpo en tanto performancia. Pero también la 'performatividad' en tanto recurrencia productiva de "copias sin originales", donde las mismas no son esbozadas apriorísticamente, sino en el transcurso de un proceso. Es un proceso que se origina entre la significación y la diseminación, y que impide cualquier intento de permanencia. Si dirimimos la dualidad copia-original, tal como plantea Butler en su etapa de *Género en disputa* (8), la copia pierde su valor de subalternidad y llama la atención sobre el criterio construccionista naturalizado del original. Se desontologiza. La jerarquía del original dimite y deviene simulacro, una ética que realiza su propio imperativo. Esa búsqueda de la turbulencia interna de lo poético, que permita la desaparición del Archi-texto, sostiene el proyecto de Padín, que confía en esta operación y sus efectos sobre el sistema imperante. El avance hacia el neutro de lo que se nombra y trabaja en tercera

persona se manifiesta como superación de la dicotomía, "el borde anómalo de un recorrido". De allí que el cuerpo –entendido como una "escritura a voz alta"– se sumerge en un repliegue de la lengua, despragmatizándola, como consecuencia de la deconstrucción axiomática de todos los discursos sociales. Entre ellos, el de la propia literatura:

Este verso debe leerse de frente al público.

Este verso debe leerse de espaldas al público.

Este verso debe leerse caminando.

Este verso debe leerse acostado boca arriba.

Este verso debe gritarse.

Es-te ver-so de-be si-la-bear-se.

Este verso debe declamarse.

Este verso debe repetirse.

Transversalidad, hibridez y transmedialidad se imponen como operadores centrales. Tal tríada implica ese movimiento que depende del grado de compromiso del lector, su construcción intertextual del cual nace una secuencia de distanciamientos irónicos. Nos referimos al deslizamiento que existe entre lo parodiado y lo que se parodia, propio de la carencia de centro con la cual el libro en su totalidad se activa. Desde un punto de vista derridiano, lo que se produce en La poesía es la poesía es la libertad con la que los significantes y los significados se trasvisten en el trazo.

Se buscan y se repelen entre sí. También aquí se produce, en última instancia, la presencia de cadenas de significantes que ya no remiten a un significado último o restaurador de una escena de escritura. Una escena esclerotizada.

Citas bibliográficas y referencias

1- *Conceptual Art*, de Úrsula Meyer. 1972, Ed. Dutton Paperback. N. York.

2- *Estrictamente autorreflexivos*, de Clemente Padín. Introducción a *La poesía es la poesía*. 2003, Ediciones Imaginaria, Montevideo.

3- *De la rebeldía anarquizante al desmontaje ideológico (crítica y poder)*, de Nelly Richard. Texto publicado el 12.06.09 en el sitio www.disidenciasexual.cl

4- *Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación: el poema posutópico*, de Haroldo de Campos. Febrero de 1985, revista Vuelta número 99. Traducción de Néstor Perlongher.

5- *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, de Gianni Vattimo. 1996, Barcelona, Gedisa.

6- *Lógica del sentido*, de Gilles Deleuze. 1989, Ed. Paidos, Buenos Aires.

7- *El arte de la poesía*, de Ezra Pound. 1983, ed. Joaquín Mortiz, México.

8- *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, de Judith Butler. 2007, Paidos Ibérica, Barcelona.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. 2003, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires.

Barth, John. *Literature of Exhaustion*. 1980, en "Harry R. Garvin, Romanticism, Modernism, Postmodernism". Londres, Bucknell University Press.

Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. Texto incorporado a *La escritura y la etimología del mundo*, de Ricardo Campa. 1989, Ed. Sudamericanas, Buenos Aires.

Barthes, Roland. *Variaciones sobre literatura*. Paidós, 2002, Madrid.

Bateson, Gregory. *Pasos hacia una ecología de la mente: colección de ensayos en antropología, psiquiatría, evolución y epistemología*. 1999, Ed. Lohlé-Lumen, Buenos Aires.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I: El arte en la época de su reproductibilidad técnica*. 1990, Editorial Taurus, Madrid.

Biemel, Walter. *La interpretación del arte en Heidegger*. 1994, Episteme, col. Eutopías, 44. Valencia.

Blesa Lalinde, Túa. *Logofagias. Los trazos del silencio*. 1998, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

Bravo, Luis. *Veinte años después*. Prólogo a *Los Horizontes Abiertos* (1967-68) en su segunda publicación por Ed. de Uno, 1989, Montevideo.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 2007, Paidos Ibérica, Barcelona.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. 1999, Cátedra, Barcelona.

Canals, Xavier. Citado por César Reglero Campos en su artículo *¿Qué es la poesía visual?* (2004). Véase el sitio electrónico "Vórtice Argentina" en la sección "Escritos, ensayos, cartas".

Cirne, Moacyr. *A Explosão Criativa dos Quadrinhos*. 1977, Vozes, São Paulo.

De Campos, Augusto. *Teoria da poesia concreta* (com Haroldo de Campos y Décio Pignatari). 1987. 3ª edição, Brasiliense.

De Campos, Haroldo. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. 1981, U. de São Paulo.

De Campos, Haroldo. *Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación: el poema posutópico*. Febrero de 1985, revista Vuelta número 99. Traducción de Néstor Perlongher.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. 1989, Ed. Paidos, Buenos Aires.

Dencker, Klaus Peter. *Clemente Padín y su signo*. Publicado en español en *Clemente Padín. Premio Figari*, 2006, Ediciones Tradinco, Montevideo.

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona. 1989. Traducción de Patricio Peñalver.

Einöder, Paula. *Estudio de la obra poética de Clemente Padín*. 2001. Publicado en el sitio electrónico: http://boek861.com/padin2/obra_poetica_cp.htm

Eisenman, Peter. *Diagram Diaries*. 1999, Universe, New York.

Fernández Retamar, Roberto. *Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana*. 1974, Revista Casa de las Américas, Año XIV, Nro. 82, p.119-121.

Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. Ensayo sobre Magritte. 2004, Anagrama, Madrid.

Foucault, Michel. *Microfísica del poder.* 1992, Madrid, Ediciones de la Piqueta.

Giménez Gatto, Fabián. *Cuestión de piel: la interpretación como tatuaje en la piel desnuda de la imagen (II)*. Véase el sitio electrónico www.henciclopedia.org.uy

Györi, Ladislao. *Estiajes*. 1994, Buenos Aires, Ediciones La Guillotina.

Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Taurus, Madrid, 1989.

Hilbert, David. *Geometry and Imagination*. 1999, American Mathematical Society.

Hopenhayn, Martín. *Crítica de la razón irónica. De Sade a Jim Morrison*. 2001, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Jackson, John E. *La Question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T. S. Eliot. Paul Celan. Yves Bonnefoy*. 1978, Neuchâtel, Baconnière.

Khouri, Omar. *Bem-vinda á era pós-verso*. Prólogo a *Abrapalabra*, de Avelino de Araújo. 2001, Ed. Pixcada, Natal/RN, Brasil.

Kosak, Claudia. *Construcción y exploración de lenguajes. Del poema proceso a la tecnopoesía*. Ponencia presentada en las II Jornadas Internacionales - Poesía y Experimentación. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 13 al 16 de agosto de 2007. Publicada en http://www.ex poesia.com.ar/j07_kozak.html

Luhmann, Niklas. *La realidad de los medios de masas*. 2000, Barcelona/ México, Anthropos /U. Iberoamericana. Traducida por Javier Torres Nafarrate.

Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Planeta-Agostini, 1993, Buenos Aires.

Meyer, Úrsula. *Conceptual Art*. 1972, Ed. Dutton Paperback. N. York.

Mignolo, Walter. *La figura del poeta en la lírica de vanguardia*. 1982, Revista Iberoamericana, Nº 118-119. Pittsburg. 131-148.

Oribe, Emilio. *Poesía*. 1944, Biblioteca de Cultura Uruguaya, Montevideo.

Oyarzún, Pablo. *Identidad, diferencia, mezcla: ¿Pensar Latinoamérica?*. 16/01/1994. Suplemento "Temas" del diario *La Epoca*, Santiago de Chile.

Padín, Clemente. *Estrictamente autorreflexivos*. Introducción a L*a poesía es la poesía*. 2003, Ediciones Imaginaria, Montevideo.

Padín, Clemente. *Poseías Completas*, 2014, Ediciones Del Lirio. México.

Perednik, Santiago. *Poesía Concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros (1982)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Piglia, Ricardo. *Literatura y sociedad*. 1965, Revista Literatura y sociedad, Nro.1, p.11. Buenos Aires.

Pignatari, Decio. *Semiótica del Arte y la Arquitectura*. 1983, Ed. GG, México.

Polkinhorn, Harry. *Prólogo a Visual Poems*, de Clemente Padín. 1990, Light & Dust, Wisc.

Pound, Ezra. *Guide to Kulchur.* 1970, New Directions Publishing.

Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. 1983, ed. Joaquín Mortiz, México.

Richard, Nelly. *De la rebeldía anarquizante al desmontaje ideológico (crítica y poder)*. Texto publicado el 12.06.09 en el sitio www.disidenciasexual.cl

Richard, Nelly. *En torno a las diferencias, en Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, 1993. Ed. Manuel Antonion Garretón, Saúl Sosnowski & Bernardo Subercaseaux. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*, 1994. Ed. Cuarto Propio, Chile.

Rodríguez García, J.L. *Mirada, escritura y poder. Una re-lectura del devenir occidental*. 2002, Bellaterra, Barcelona.

Sabatier, R. *Le lettrisme*. 1979, Zéditions, Nice.

Scholem, Gershom. *La cábala y su simbolismo*. 2009, segunda edición. Madrid: Siglo XXI Editores.

Talens, Jenaro. *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel.* 2000, Editorial Cátedra, Madrid.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. 1996, Barcelona, Gedisa.

Vázquez Medel, Manuel Ángel. *Narratividad y transdiscursividad. A propósito de `La escritura del Dios`, de Jorge Luis Borges*, 1998. Revista electrónica GITTCUS. http//:www.cica.us.es/aliens/gittcus

Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. 1998, Alianza Universidad, Madrid.

Young, Karl. *Un gran mundo, ¿verdad? Introducción a la poesía experimental latinoamericana, 1950-2000 de Clemente Padín*, Texto recopilado en *Clemente Padín. Premio Figari*. 2006, Ediciones Tradinco, Montevideo.

Índice